CINERGIE

il cinema e le altre arti

Speciale Blockbuster Today

Attraverso Million Dollar Baby

Tavola rotonda: il futuro dei Festival

10

DAMS di Gorizia

Le Mani

Indice

CINERGIE

il cinema e le altre arti

n. 10. settembre 2005

Direzione
Laboratorio *Cinemantica*, Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali;
Laboratorio *Crea*,
Corso di Laurea DAMS, Gorizia
Università degli Studi di Udine

Coordinamento
Roy Menarini

Comitato di redazione
Alice Autelitano, Enrico Biasin, Valentina Re

Redazione
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Roberto Braga, Piera Braione, Maurizio Buquicchio, Margherita Chiti, Valentina Cordelli, Francesco Di Chiara, Giovanni Di Vincenzo, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Aldo Lazzarato, Roy Menarini, Cristiano Poian, Leonardo Quaresima, Valentina Re, Anna Soravia, Roberto Vezzani

Hanno collaborato a questo numero
Alice Autelitano, Stefano Baschiera, Enrico Biasin, Roberto Braga, Piera Braione, Ilaria Borghese, Maurizio Buquicchio, Andrea Castelli, Margherita Chiti, Marcello De Marinis, Marianna De Sanctis, Francesco Di Chiara, Barbara Di Micco, Livio Gervasio, Davide Gherardi, Marco Grosoli, Veronica Innocenti, Valeria Mantegazza, Alessandro Marotto, Roy Menarini, Silvia Moras, Cristiano Poian, Valentina Re, Massimo Seppi, Claudio Soffio, Anna Soravia, Simone Venturini, Roberto Vezzani

Redazione
c/o Laboratorio Crea
Piazza Vittoria 41, Gorizia
tel. 0481 82082
cinergie@libero.it
info@damsweb.it

Progetto e realizzazione copertina
Marco Vimercati

Via dei Fieschi, 1
16036 - Recco (Ge)
www.lemanieditore.com
e-mail: lemani.editore@micromani.it
stampa: Microart's S.p.A. - Recco (GE)

La pubblicazione è stata realizzata con il contributo dell'Università degli Studi di Udine

TAVOLA ROTONDA

ULTIMO SPETTACOLO

FAHRENHEIT 451

CINEMA E LETTERATURA

CINEMA E ARTI VISIVE

TV FILES

A VOLTE RITORNANO

SOTTO ANALISI

LE CITTÀ DEL CINEMA

SPECIALE BLOCKBUSTER

La metamorfosi dell'evento

Tavola rotonda sul futuro dei festival

Hanno partecipato: Roy Menarini (RM), Cristiano Poian (CP), Alice Autelitano (AA), Valeria Mantegazza (VM), Livio Gervasio (LG).

RM: Parliamo in questo numero di festival cinematografici. Non intendiamo riprendere il concetto di festival da un punto di vista storiografico, ma cercheremo di capire l'identità dei festival di cinema contemporanei a fronte di una situazione di dati curiosi e paradossali, quali l'offerta di cinema da parte di tutti i media che ormai è altissima. Inutile ricordare che home video e DVD hanno fatto enormi passi avanti, e che la facilità di accesso al film anche via web, lecita o illecita che sia, non sembra aver depresso immediatamente il consumo di festival, come è avvenuto invece per il consumo in sala, tanto che i festival aumentano continuamente, sono numerosissimi e anche ultraspecifici. La prima domanda da farci perciò è qual è il senso di un festival cinematografico oggi. Un appassionato o un cinefilo va al cinema per vedere film nuovi o che non potrebbe vedere altrimenti, come si faceva una volta (anche se oggi questo "non poter vedere altrimenti" si è assai ridotto perché i film sono quasi tutti facilmente accessibili)? Oppure il festival oggi sta diventando il luogo ove qualcuno di autorevole propone a tutti gli spettatori un percorso tematico, culturale o spettacolare?
Il tema che tratteremo riguarderà molto spesso gli esempi concreti sia della propria esperienza spettatoriale che dell'identità dei singoli festival per confermare o contestare queste prime riflessioni. Ad esempio le identità dei festival sono tra loro molto diverse; chi va al festival di Venezia probabilmente ha il piacere di partecipare ad una grande *kermesse*, di vedere dei film in anteprima che saranno presenti in sala l'anno seguente, e forse di avere un osservatorio del cinema internazionale. Mentre uno che va al *Far East Film Festival* di Udine, ci va per vedere alcuni film molto orientati dal punto di vista geografico, anche se parecchi di questi erano già stati visti dagli appassionati in DVD o altri modi, ma vede anche la retrospettiva sul cinema di genere giapponese degli anni '60 con i film della Nikkatsu, cinema che anche l'appassionato del genere non poteva rintracciare neanche su altri supporti. Mi sembra, in pratica, che al momento siano aperte tutte le opzioni per i festival che offrono allo spettatore un tipo di comportamento diverso di volta in volta. Tuttavia il festival contemporaneo deve inevitabilmente fare i conti con la mutata condizione contestuale.

CP: Io ho la sensazione che il festival contemporaneo cerchi e trovi in questo momento una forte identità di *brand*. Parlando con alcuni studenti in merito proprio al *Far East* mi è sembrato che una certa parte dei frequentatori di festival li viva proprio come un marchio e come un'entità a cui partecipare, da cui trarre il piacere dell'esperienza, e non tanto per i film che il festival propone. Quindi, il piacere di essere al *Far East* indipendentemente dalla retrospettiva o dai film. Gli studenti con cui ho parlato non ricordavano nemmeno i titoli dei film, ma facevano un discorso sulla qualità del festival e non su quella delle opere presentate. Questo lo trovo indicativo del fatto che si frequenti un festival non tanto per fruire di un particolare film, ma per valutare l'interesse dell'evento *in toto*, che viene percepito come qualcosa di organico, che mi sembra potremmo definire come "identità di marca": insomma un prodotto in sé. Quindi viene valutato il festival in virtù della programmazione: "Buona la mattina" o "scadente in alcuni pomeriggi" o "interessante la proposta serale" più che "ho visto la retrospettiva....." oppure "quel particolare film mi ha colpito". Fa riflettere inoltre il fatto che alla domanda "sei stato a questo festival....?" oppure "ti è piaciuto?" le risposte siano centrate sugli aspetti organizzativi, di *merchandising* o delle relazioni pubbliche...
Quindi propendo per l'ipotesi del festival in cui ciò che viene venduto e offerto non è più semplicemente una serie di film ma è l'esperienza stessa. Credo che la parola chiave sia *esperienza* un po' come tutti gli altri settori della contemporaneità. Si fa esperienza di una fruizione collettiva che non è più votata alla fruizione di un testo ma è il piacere di far parte di un'*élite*, anche se di *élite* non si può assolutamente parlare, perché siamo nel campo dell'organizzazione di un'immagine aziendale e di scontro tra *brand*. Si parteggia per l'uno piuttosto che l'altro e ci si identifica con il prodotto festival, frequentando assiduamente oppure criticandolo anche ferocemente, ma nella sua interezza.

LG: In riferimento all'introduzione di Roy, trovo importante cercare di fare innanzitutto una classificazione tra i vari festival perché la casistica del pubblico e quello che il pubblico chiede è oltremodo differenziato mentre noto che i festival o sono di tipo commerciale, tesi cioè allo sfruttamento, alla promozione e al lancio del film, e sto pensando a Venezia, Cannes, Berlino, o al Sundance, o sono a carattere maggiormente "culturale" nei quali per esempio la retrospettiva ha l'importanza primaria, come avviene ad esempio a Pesaro ma anche al *Far East* ed in molti altri appuntamenti dove, il film, l'attore, il tema o il genere sono maggiormente caratterizzanti. Secondo me riflettendo su questo tipo di casistiche si può cercare di analizzare i festival cercando di capire il pubblico. Un pubblico che frequenta un determinato tipo di festival ha delle aspettative mentre quello che ne frequenta un altro ne ha di diverse, fermo restando che comunque una fetta di pubblico è trasversale a queste classificazioni.

VM: Ribadirei che il pubblico del festival è frammentato. Non è solo il ragazzino che frequenta il festival come un *brand*, accanto a lui continua a coesistere uno spettatore di tipo tradizionale che va a vedere tutti i film in maniera molto rigorosa, e addirittura stila una propria classifica di film più o meno preferiti. Per quanto riguarda il *Far East*, questo è emerso anche dal mondo della rete, per riagganciarmi anche al tema della scorsa tavola rotonda, dove la possibilità di manifestare le proprie opinioni ha aperto la strada a questi spettatori che vanno ai festival e poi fanno una classificazione in base alla qualità dei singoli film, mentre dalle esperienze riportate dalla rete non ho visto emergere l'aspetto del *brand* o della *kermesse*, piuttosto quelle di uno spettatore di tipo tradizionale.
Trovo interessante lo spunto fornito da Roy in merito alla contrapposizione tra facilità di reperimento di film e il festival inteso come la possibilità di vedere film che non sarebbero altrimenti visibili. Così come fu prospettata la scomparsa del libro in seguito alla comparsa dei libri digitali o analogamente di come si è temuto per il commercio ed i negozi tradizionali con l'avvento dell'*e-commerce*, analogamente l'aumento della fruizione domestica e la relativa facilità di reperire film non ha depresso le altre modalità di fruizione. Così come la flessione del consumo cinematografico in sala io non la legherei direttamente al consumo domestico ma alla scarsità di prodotto. Anche

se per trarre le debite conclusioni bisogna ancora aspettare. Ritengo comunque che le diverse modalità di fruizione continueranno pacificamente a coesistere come è avvenuto negli altri settori.

AA: Io sono d'accordo con Valeria, proprio considerando la mia esperienza personale. Nonostante tutte queste nuove possibilità di scaricare film dalla rete o reperirli sul mercato dell'home video, che ci permette di vedere film provenienti da ogni parte del mondo, per me il festival resta il luogo dove vedere le cose altrimenti difficilmente rintracciabili. Inoltre, non meno importante, vedi i film in pellicola. Porrei l'accento infatti anche su questo aspetto e su come sia diversa la fruizione di un Divx, di un DVD o di un home video in generale rispetto alla sala e alla pellicola.

VM: Quello che volevo dire è che se la maggior parte dei film che si vedono in un festival si possono poi scaricare in rete per forza di cosa diventa più importante ciò che sta intorno al festival: l'evento sociale.

CP: Credo che le possibilità della rete non vadano ad intaccare direttamente i festival, ma la distribuzione tradizionale e soprattutto quella home video, e mi riferisco non tanto al periodo attuale, che è di transizione, ma alla direzione in cui stiamo andando, che sembra ripetere ciò che accade ora al mercato della musica, e che a causa ancora di qualche limitazione tecnologica ritarda nell'affermarsi. Non appena la banda lo consentirà, infatti, i film non saranno solo scaricati in maniera pirata, ma anche venduti da negozi *online* come largamente accade già per il mercato del disco, che affossa così la distribuzione tradizionale. Così come avviene negli USA e in molti paesi europei (da poco anche in Italia) dove una fetta larghissima di mercato è stata occupata legalmente da *iTunes Music Store*, il negozio *online* di musica digitale inventato da Steve Jobs di Apple. Sono certo che la stessa cosa succederà anche per il cinema, come in parte gia avviene sperimentalmente su alcuni portali internet, che vendono film che si possono acquistare invece che su DVD o su altro supporto fisico, evitando spese di spedizione e confezione, come file digitali da masterizzare su un proprio DVD domestico. Non ne farei neanche una questione di qualità perché è un discorso transitorio, che si risolverà a breve.

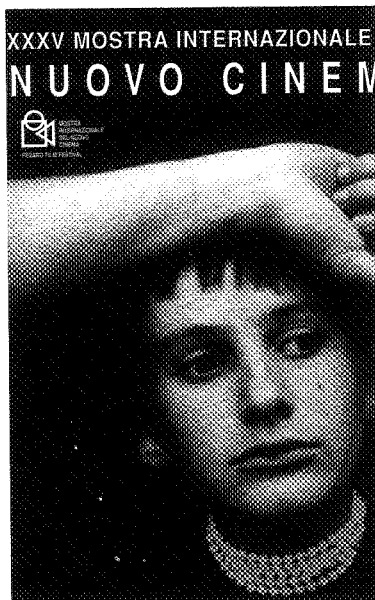
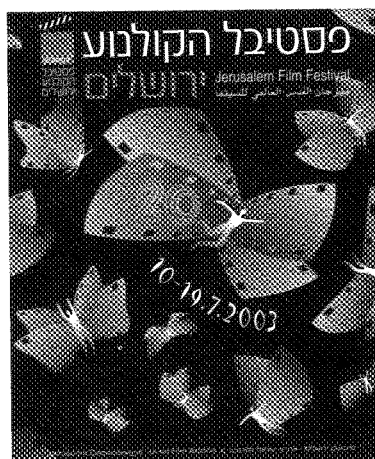
RM: Vorrei intervenire ricollegandomi a questo, ma anche a quanto diceva Valeria perchè mi sembrava interessante. Bisogna fare attenzione all'esempio dei testi digitali e del libro, perché in questo caso c'è uno scoglio che non è mai stato superato: quello dello schermo e dell'identificazione culturale data dall'oggetto libro. Infatti, leggere sullo schermo è una fatica che non si è mai superata, e stampare da internet *I promessi sposi* su carta non si può considerare culturalmente la stessa esperienza. Mentre per il film può valere ancora forse l'elemento dell'esperienza, ma non quello della tradizione, più forte per la letteratura e l'arte. In questo senso il cinema novecentesco viene percepito ancora come forma di modernità, e in questo senso, per il valore della sala, ancora più elitario di quanto crediamo, ma in ogni caso c'è il fattore più interessante: è vero che per tutti andare al cinema è andare in sala, ma non sono del tutto convinto che se tra pochi anni ci sarà la possibilità di poter ricevere i film in casa propria o di vederli senza fatiche tecnologiche come aspettare ore, o anche solo mezz'ora per scaricare un film, la gente pensi che il cinema è finito. Paradossalmente la parola cinema potrà aver ancora un senso perché, in una prospettiva radicalmente sociologica, possiamo dire, banalizzando molti studi già fatti, che il cinema è quello che la società crede che sia. Per cui oggi mentre tutti dicono che non sappiamo più cos'è il cinema o cos'è la fiction, che tutto è frantumato e che siamo ormai nel post-postmoderno, in verità lo spettatore comune, magari sbagliando, sa benissimo cos'è un film, cos'è la fiction e cos'è un telefilm. Casomai rimane un po' disorientato di fronte a forme mediane. Quindi quando questo spettatore, che non è quello più anziano ma quello che sta crescendo ora, sarà abituato a vedere i film in casa, per lui saranno sempre film, e saranno paradossalmente sempre *cinema* anche senza la sala. Per riprendere il discorso di Alice che mi sembrava interessante aggiungo che il festival in qualche modo è il trionfo della sala, in cui c'è una comunità, che si veda come acquirenti di un *brand* o come gruppo di *cinéphiles*, che si afferma perché va a vedere i film in gruppo, perché staziona fuori dalla sala, perché va al mercatino o mangia in comunità. Però anche in questo caso sala e pellicola non sono assolutamente omologhi: faccio l'esempio del *Telefilm Festival* di Milano, dove ci sono solo telefilm. Vengono dunque proiettati sul grande schermo prodotti che originariamente erano solo per il piccolo, ed inoltre molti festival, un po' per risparmiare, un po' per comodità, stanno ricorrendo alla proiezione in DVD. Ricordo che il *FutureFilmFestival* ha fatto la retrospettiva sui film dedicati a Marte, classici americani degli anni Trenta, in DVD, e anche il prossimo *Biografilm Festival* avrà una sezione in DVD dei film del passato dedicati a presidenti americani: tutto questo sta diventando prassi. Prendere un film da UCLA piuttosto che da Londra costa molto, per cui si opta per il DVD. Quindi in questo caso è bene parlare, come fa Alice, di sala e non tanto di pellicola.

VM: Un aspetto che non abbiamo ancora affrontato come si dovrebbe è che lo spettatore del festival è alla ricerca di un'identità culturale. Io sono di Milano dove per esempio lo spettatore del cinema Anteo si identifica esattamente con lo spettatore tipo che l'esercente ha costruito negli anni. Allo stesso modo, chi va ad un festival piuttosto che ad un altro, è alla ricerca di una definizione della sua stessa identità.

CP: E torniamo al concetto di *brand* di cui parlavo all'inizio. Si passa per la cinefilia, per l'aggregazione o per il desiderio di conoscere nuove forme dell'audiovisivo, si passa anche semplicemente per il desiderio di appartenere al gruppo degli appassionati di un certo festival perché si è in cerca di un'etichetta o di una definizione.

VM: Però è un qualcosa di più profondo di una semplice etichetta.

CP: Attenzione perché il concetto di *brand* è il concetto meno semplice del mondo! Ormai vuol dire molto più di semplice marca, è carico di ben altri significati, esattamente come il concetto di marketing, ormai ben lontano dal significare semplicemente il vendere prodotti. Per questo credo sia un concetto che ben si adatta a definire anche l'esperienza culturale.
Per chiudere sulla qualità, sulle capacità di scaricare dalla rete o sul DivX stesso, credo che alla fine tutti questi discorsi spariranno e la fruizione attraverso la rete diventerà solo una delle possibili frui-

zioni dell'home video. Internet sarà solo un modo per fruire o avere un film, così come andare ad un Blockbuster. Ma datemi pure del Negropontiano...

VM: Mentre questa tecnologia a banda larga si diffonderà adeguatamente probabilmente il mercato sarà già cambiato: è molto difficile fare previsioni.

CP: Non è la tecnologia che deve cambiare. La tecnologia è già pronta: è l'utente che si deve adattare alla tecnologia, che al momento risulta ancora costosa. Ciò avverrà quando scenderà di prezzo in una seconda fase della sua diffusione. Il modello di sviluppo e imposizione di una nuova tecnologia segue sempre le stesse fasi.

LG: Teniamo presente che questo settore interessa principalmente l'home video, mentre la distribuzione di cinema via etere è in una fase non ancora perfettamente definita.
Inoltre, mentre la musica è passata da anologica a digitale con il benestare del pubblico, il cinema dal punto di vista dell'home video lo sta facendo, e lo ha già fatto, senza che nessuno si ponga il problema; per quanto riguarda la sala invece la discussione è ancora molto aperta per problemi economici, legali e tecnici. Per cui la sala manterrà ancora la sua identità tramite la fruizione in pellicola e di conseguenza tramite i festival.

VM: Sono d'accordo, comunque ritengo che l'industria del cinema, dell'home video, e anche quella del festival reagirà. D'altra parte lo spettatore è predisposto in maniera quasi atavica ad uscire di casa per vedere i film, e non sarà la tecnologia ad impedire questa prassi.

AA: Per continuare il parallelo con la musica, ad esempio, pensiamo al concerto come luogo dell'espressione della collettività. Si vendono meno dischi, ma la gente continua ad andare ai concerti. Mi chiedo allora se il valore della sala, e ancora di più il festival come elemento collettivo, non sia sullo stesso piano.

RM: Non sarà che stiamo dimostrando che il festival non è in pericolo come non lo è la musica live che sta andando benissimo? Quindi mi chiedo se non sia il festival il corrispondente della musica live e non la sala. Quindi il festival è il concerto, il cd è la sala che non vende più.

AA: Forse al livello del concerto c'è ancora il grande evento, come l'uscita del terzo episodio di *Guerre Stellari*.

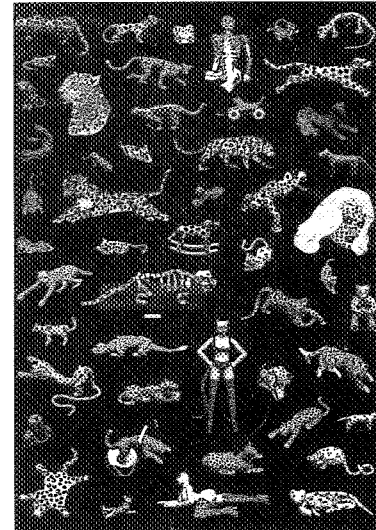
RM: Siamo di fronte però ad eventi che riescono a creare un rumore di fondo contestuale, considerando poi che l'evento è il primo weekend, l'ottavo giorno non so se lo spettatore è spinto fuori di casa e lo vive ancora come un evento. Ma forse ci stiamo spingendo troppo in là sulle future condizioni del cinema delle sale e del mercato.

CP: Io ad esempio vado molto meno in sala perché vedo i film in maniera diversa.... Ci deve essere un'aspettativa per andare in sala.

VM: Mi sembra di aver capito quindi che la sala è a rischio mentre i festival no.

RM: Sia che la vediamo dalla sfumatura del *brand* o dell'identità culturale, o che le due cose siano sovrapponibili è chiaro che l'esperienza di un festival conta tantissimo. Poi, oltretutto, considerando le diverse tipologie di festival, la sua fruizione è veramente atomizzata. Nel senso che i grandi festival prevedono un'identità culturale molto alta, ma che non è la stessa di quelli piccoli o di quelli estremamente orientati. Mi spiego: andare a Cannes o a Venezia ha un valore di identità culturale molto diverso rispetto all'andare al *Far East* che è riconosciuto e apprezzato solo da esperti ed appassionati del settore del cinema asiatico. Quindi l'esperienza culturale di questo tipo di festival riguarda di più una nicchia con delle caratteristiche vagamente sovversive rispetto al gusto corrente, autoidentificatorie di una sorta di tribù che ama un tipo di cinema schierandosi più o meno apertamente contro un altro tipo di cinema. È chiaro che questa è un'identificazione al "cubo", perchè ci sono dei tipi di festival che chiedono un'idea identitaria molto più "cultuale" quale quella del *Far East*, o quella del *Noir* a Courmayeur o i festival di generi più forti e meno nobilitati. D'altra parte se vado a *Schermi d'amore* a Verona non ho per niente questo tipo di identificazione vagamente sovversiva, di nicchia di gruppo *cinéphile* che sta lì a vedere delle cose all'avanguardia. Mi chiedo se una possibile classificazione dei festival si possa fare non solo in base esclusivamente a quello che propongono ma in base al rapporto comunicativo e pragmatico che hanno con gli spettatori non sia una cosa da fare anche in futuro dagli studiosi di cinema.
Un'altra cosa che rilancio è l'impressione che alcuni festival, penso a Pesaro o ad alcune sezioni di Venezia e di Cannes e di Torino, che sono tradizionalmente aperti ai nuovi cinema o alle ipotesi di rinnovamento avanguardistico del cinema, hanno una predisposizione a frantumare i confini storicamente accettatti dello spettacolo cinematografico. La mia sensazione a questo punto è che i festival di cinema cerchino di fare un po' il percorso contrario di ciò che avviene di solito. Se per esempio sta avvenendo che il cinema si stempera in tanti altri mezzi di comunicazione, un po' come dice Manovich che trova il cinema in tantissimi altri media, dall'altro lato festival come Pesaro per sopravvivere portano le forme brevi della comunicazione, la videoarte, i cortometraggi sperimentali, gli *atélier* di approfondimento dell'immagine dentro il festival, in una fruizione in sala che a Pesaro ho avuto la sensazione non fossa la più adatta.
Quindi c'è un'identità dei film nei festival? Volendo essere tradizionali e vedere che cosa proiettano i festival mi chiedo se i festival stiano seguendo la modificazione del cinema su temi che Cristiano conosce meglio di me, ovvero i rapporti con l'arte contemporanea, che va annessa allo scopo di non sembrare obsoleti. E questo è dovuto alle nuove tecnologie?

CP: Credo che il festival di cinema dovrebbe fare il festival di cinema e lasciare ad altri spazi e altri luoghi deputati il compito di monitorare altre realtà artistiche. Nei grossi festival cinematografici, quando ci sono delle proposte che non sono tipicamente "filmiche", queste sono solitamente molto superficiali. A volte si tratta di un approccio "modereccio" al proporre nuove forme di audiovisivo proprio per differenziarsi da altri eventi o per tentare di aprire nuove strade. Facendo questo c'è automaticamente una sottovalutazione dell'audiovisivo contemporaneo non cinematografico, perché proponendolo come "annesso" alla manifestazione principale, o come piccolo evento laterale, manca dell'approfondimento necessario (parlo dei corti d'animazione, piuttosto che della *computer graphic* sperimentale, o dei testi interattivi della rete), che invece in altri festival, appositamente dedicati a queste forme, viene dato con tutto il risalto e il rigore che esse meritano.

LG: Su questo argomento, riagganciandomi a ciò che diceva prima Roy, sottolineo ancora l'identificazione culturale, l'appartenenza ad un gruppo, che chi partecipa ad un festival rivendica. Partecipare

ad un festival significa essere parte di un gruppo, esserci stato... Certamente spostare il campo del festival dal cinema ai territori audiovisivi limitrofi di cui parlava Cristiano mette un po' alla prova questa capacità, questa voglia di appartenenza: una specie di prova iniziatica, forse, un tentativo di fidelizzazione più marcato e più rischioso, forse.

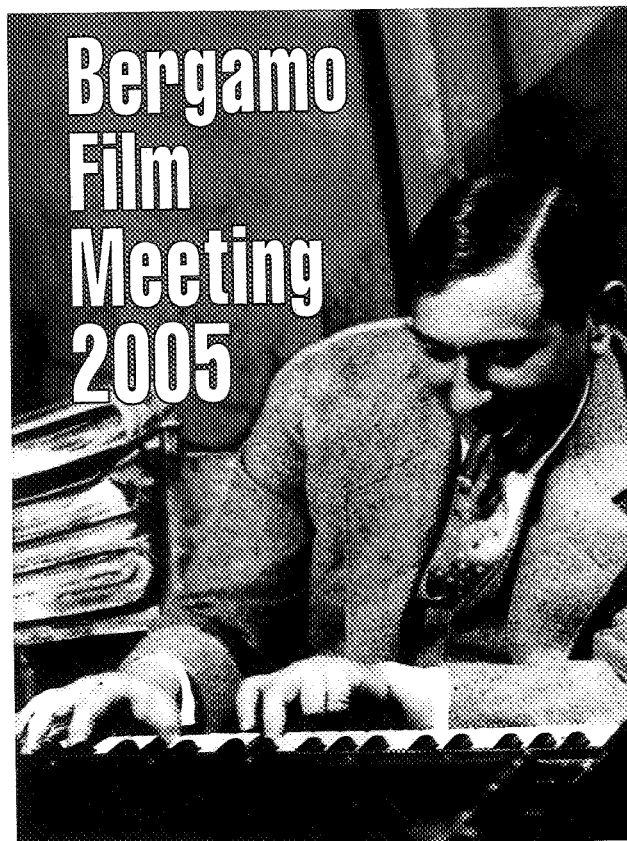
VM: È importante anche non sottovalutare mai gli aspetti economici del sistema: in questo momento la sala è in crisi anche perché 7 euro e mezzo per un biglietto sono tanti... diversamente i festival hanno successo anche per l'abbattimento dei costi di trasporto, di mobilità: pensiamo al fenomeno dei voli *low cost*, che ti portano a Venezia piuttosto che a Berlino a somme ormai molto abbordabili.

RM: È chiaro però che se vieni da un'altra città e vai a Berlino, Venezia, Cannes, hai tutte le spese di vitto e alloggio da affrontare.. sempre identificando il festival con il concerto, possiamo affermare che una persona fa questo sacrificio economico, se di sacrificio si può parlare, perché comunque la vive come un'esperienza assoluta, e gli pesano di più i 7 euro della quotidianità: vive un'esperienza segmentata, vacanziera, però vede tantissimi film, con una spesa vissuta come non ordinaria, quindi simbolicamente più accettabile.
In ogni caso c'è una differenza tra festival orientati a chi viene da fuori e festival dedicati ad un pubblico cittadino: il festival fatto per il pubblico cittadino è leggermente meno identificatorio, perché ce l'hai nella tua città ed è meno forte il valore dell'esperienza, e tuttavia il valore economico è fortissimo (moltissimi film da vedere con una spesa contenuta). Stessa valutazione per i festival di tipo itinerante o per i festival proposti in versione *light* altrove, come Cannes a Roma, o Cannes a Milano o a Bologna, da quest'anno: si tratta di forme paradossali di festival, avresti potuto andare a Cannes, ma puoi vedere alcuni film del festival nella tua città. Conosco anche colleghi e critici che hanno scritto fingendo di essere andati a Cannes, mentre avevano semplicemente visto il film a Milano o Roma...
Tutte queste esperienze sono estremamente diverse per forma, pur avendo tutte un rapporto forte con l'identificazione dello spettatore, a volte addirittura pre-disposta, e mi riferisco ai casi dei festival di cinema gay- lesbico, molto seguiti a Torino, Milano e Bologna.

AA: Volevo proporre una riflessione, ricollegandomi all'edizione della scorsa Palmanova Summer School sulle forme brevi audiovisive, parlando di piccoli e piccolissimi festival, che stanno proliferando in tutta Italia soprattutto per quanto riguarda il cortometraggio: come è spiegabile il boom di questa particolare forma di evento, spesso limitato alla durata di qualche giorno soltanto?

RM: Mi chiedo provocatoriamente se quelli non siano festival più dedicati ai partecipanti che al pubblico... Al di là della battuta, i festival di cortometraggi spesso sono un modo per i videomaker di vedere ciò che altri videomaker producono: il margine tra l'elemento opera, l'elemento autore e quello spettatore lì è molto più labile.

AA: Si tratta di fenomeni autoalimentanti; ricordo che Franco Calandrini, direttore dell'*Imola Film Festival*, sosteneva che questo proliferare dei piccoli festival andasse a nuocere anche ai festival con una tradizione e un livello culturale e qualitativo più elevato.

RM: Certo, il proliferare non si limita ai soli festival di corti: il *Far East Film Festival*, ad esempio, oggi deve fronteggiare una rivalità sempre più agguerrita. Il cinema orientale è ormai parte consistente di tanti altri festival, a cominciare dalle retrospettive (la prossima veneziana sarà proprio sul cinema asiatico, quella pesarese sulla produzione coreana), inoltre ci sono due realtà emergenti come l'*Asian Film Festival* e l'*East Film Festival* di Roma, molto cresciuti negli ultimi tempi, e si parla di un nuovo grosso festival sul cinema orientale che avrà sede a Torino. L'assedio sarà fortissimo e il *Far East* dovrà dimostrare che essendo il più tradizionale e radicato, può rimanere forse quello con più autorevolezza a garanzia della qualità dei film presenti, perché altrimenti è chiaro che le altre città sono più centrali, più culturali, più storiche e via dicendo...
Il fenomeno dei festival piccoli e medi è un fenomeno che – quando uno di essi ha un'idea forte – viene spesso imitato e rischia di essere risucchiato e ridigerito, per cui le cose non sono mai semplici. Sui grossi festival la situazione è sicuramente meno fluida, Cannes, Venezia e Berlino hanno da tanto tempo il loro primato, anche se si sta preparando il *Roma Film Festival*, che in vitro è la creazione di un grande festival, con grossi budget e pronto a confrontarsi direttamente con gli altri grandi... Staremo a vedere.

La vendetta tra simmetria e sproporzione

Oldboy (Park Chan-Wook, 2003)

Tratto, seppur molto liberamente, dall'omonimo manga giapponese, *Oldboy* è, pur nei suoi apparenti eccessi stilistici, un film calcolato con precisione certosina fin nei minimi dettagli, ognuno dei quali, evidentemente, punta al disorientamento dello spettatore, impegnato a seguire una vicenda mozzafiato a base di *detection* e vendetta.

Essenzialmente il film contrappone due personaggi: il protagonista, Oh Dae-Su, e il suo antagonista, Lee Woo-Jin, che si fronteggiano da una posizione simmetrica ma impari, quale è quella di vittima e persecutore. Questa sproporzione ne riflette un'altra. Come scopriamo alla fine, *Oldboy* in realtà è la storia della vendetta di Lee Woo-Jin su Oh Dae-Su, meditata tutta la vita e svolta in quindici anni e cinque giorni: per una colpa infinitesimale (un pettegolezzo) a Oh Dae-Su viene impartita la più grande e assurda delle punizioni, che lui stesso contribuisce a fabbricare. "Sia una roccia che un granello di sabbia, in acqua affondano allo stesso modo", recita l'aforisma preferito da Lee Woo-Jin, che diventa al contempo il principio costruttivo di tutti gli elementi del film.

È questo senso di sproporzione che soggiace al film regolandone gli elementi come una sezione aurea, e che cogliamo sia a livello temporale (quindici anni prigionieri in una stanza e poi solo cinque giorni per scoprire il perché) che a livello spaziale (il protagonista, una volta a piede libero, si trova ad essere controllato e manipolato come in cella: "Com'è la vita in una prigione più grande?", gli viene chiesto). Anche in dettagli infinitesimali possiamo trovare lo stesso principio: i personaggi, a causa della solitudine, sognano delle formiche, animale sociale per eccellenza; ma mentre Oh Dae-Su in cella sogna una miriade di formichine, Mido, la ragazza che lo accoglie in casa sua, sogna un unico insetto gigante in metropolitana. Ancora, se il protagonista infligge una tortura dentaria, inevitabilmente lo aspetta una ben più terribile mutilazione del cavo orale. D'altra parte, non è una sproporzione iniziale, un dover pareggiare i conti, il motore primo di ogni storia di vendetta? Così tutto il film si conforma al principio astratto del tema che intende raccontare.

Oldboy è sempre focalizzato sul protagonista, un uomo senza qualità che cominciamo ad apprezzare quando, a causa della misteriosa prigionia, e del suo desiderio di vendetta, per noi diventa estremamente interessante. Ma quello che inizialmente il film cerca di nasconderci è l'importanza del suo avversario, Lee Woo-Jin, che fino a metà film non vediamo mai in faccia. Interpretato da Yu Ji-Tae, un attore molto più giovane del protagonista Choi Min-Sik, nonostante i due personaggi siano quasi coetanei, è proprio lui l'*old-boy* del titolo, il ragazzo-vecchio, tale perché incapace di svilupparsi al di là di un trauma giovanile, anche se in un primo momento ci sembrava di poter applicare il termine a Oh Dae-Su, uomo invecchiato senza maturare (la prima sequenza nel commissariato ce lo presenta come un perfetto imbecille). Ancora: se in quest'ultimo avevamo riconosciuto un moderno conte di Montecristo (per la prigionia, il tentativo di fuga attraverso un tunnel, la ricerca di riscossa), e così d'altra parte veniva apostrofato dal suo stesso nemico, ci accorgiamo a poco a poco di come sia Lee a rispecchiare il personaggio di Dumas, per un attributo fondamentale: l'immane tesoro usato per compiere la propria vendetta. Il fatto poi che non sapremo mai come se lo sia procurato è un altro degli elementi che contribuiscono al fascino del personaggio.

Lee Woo-Jin è il motore assoluto della vicenda, e se una simbologia è da attribuirsi (come è evidente) ai motivi stampati che ricorrono in tutto il film sulla carta da parati come sugli inquietanti pacchi regalo e sui fazzoletti, il suo (una ragnatela viola su fondo porpora) è di facile interpretazione[1]. È il personaggio wellesiano per eccellenza, una figura onnipotente che crea il falso e attraverso di esso crea l'unica verità possibile, come Arkadin, che fingendo un'amnesia commissiona a un giornalista la ricerca del proprio passato con lo scopo in realtà di ucciderne i testimoni, o Quinlan[2], che crea dal nulla le prove della colpevolezza di quello che si rivelerà essere il vero assassino. Il misterioso personaggio mette in scena la vita di Oh Dae-Su, crea l'amore tra lui e Mido attraverso l'isolamento, l'ipnosi e l'omicidio; ma quello che viene a creare sarà incontrovertibilmente vero, nonostante la sua origine fittizia, al punto che Oh Dae-Su si troverà a dover scegliere tra due possibili vite: ristabilire la verità precedente dei rapporti padre-figlia o cancellare la memoria di quanto gli è stato rivelato e continuare la sua relazione con Mido. Secondo Deleuze, il termine ultimo delle catene di falsari di Welles, esemplificate nel suo film manifesto, *F for Fake*, è l'artista[3]: in questo senso il personaggio interpretato da Yu Ji-Tae è l'emblema del regista demiurgo, che plasma le vite dei suoi personaggi, le dirige e le segue al tempo stesso. Se Oh Dae-Su è evidentemente paragonabile all'Edipo sofocleo, quantomeno per i motivi dell'incesto e dell'automutilazione, il ruolo di Lee Woo-Jin è quello del Fato nella tragedia greca. Così come Edipo è destinato alla disfatta perché è lo stesso Fato che gli impone di guardare dove non dovrebbe, andando a rimestare in un passato che non andrebbe toccato, allo stesso modo la rovina di Oh Dae-Su consiste nell'impossibilità di non percorrere il disegno che Lee Woo-Jin in quindici anni ha tracciato per lui.

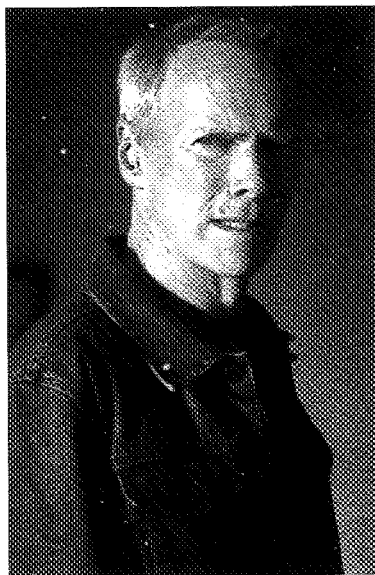
Oldboy è, nelle intenzioni del regista, il secondo capitolo di una trilogia sulla vendetta. Il primo capitolo, *Sympahty for Mr. Vengeance* (2002), trattava, con uno stile trattenuto e rarefatto fino all'immobilità, dell'inutilità del concetto stesso di vendetta; in *Oldboy*, invece, Park Chan-Wook ha voluto metterne in scena un valore terapeutico: una volta completata l'opera, Lee Woo-Jin, vero attore della vicenda, raggiunge la propria purificazione, e il demiurgo può farsi da parte. L'uscita dal meccanismo non può che essere la cancellazione, la pagina bianca, un nuovo inizio: Oh Dae-Su, che grazie all'ipnotizzatrice ha cancellato i propri ricordi passati, mentre guarda le montagne istupidito nella neve, pare finalmente aver raggiunto la pace.

Francesco Di Chiara

Note

1. Come afferma la scenografa Seong Hie-Ryu, intervistata nel making-of del film sul dvd dell'edizione britannica Tartan, la struttura unificante dei patterns sui muri degli ambienti abitati da Oh Dae-Su sarebbe invece quella dell'alveare, una serie di celle esagonali tutte uguali come i giorni di prigionia.

2. Rispettivamente in *Rapporto confidenziale* (*Mr. Arkadin*, 1955) e *L'infernale Quinlan* (*Touch of Evil*, 1958). Ancora possiamo notare come in *Oldboy* ci siano altre affinità rispetto a *Rapporto confidenziale*: invece di un padre che si uccide per non far sapere la verità alla figlia, qui abbiamo un padre che si taglia la lingua purché alla figlia non venga rivelato un segreto.

3. Gilles Deleuze, *L'immagine-tempo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 164.

Mondi imperfetti

Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004)

Quando un uomo dopo trent'anni, e attraverso cinquanta film, racconta pressappoco sempre la stessa storia – quella di un'anima alle prese con il male – e mantiene lungo questa linea unica lo stesso stile fatto essenzialmente di una maniera esemplare di denudare i personaggi e di immergerli nell'universo astratto delle loro passioni, mi sembra difficile non ammettere che ci troviamo una volta tanto di fronte ad un'autentica rarità, tutto sommato, in questa industria: un autore di film[1].

Queste parole di Alexandre Astruc, nonostante siano riferite ad Hitchcock, si adattano bene alla figura di Clint Eastwood, in quanto ne sintetizzano la propensione tematica e l'autorialità. *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), l'ultima fatica del regista, conferma questa ipotesi diventando anche un elemento fondamentale per guardare alla sua produzione. Infatti, non è solamente "un film", ma è "un film di Eastwood", ed in quest'ottica, oltre a parlare di sé in quanto testo filmico, fa riferimento ad un sempre più ben delineato universo estetico e stilistico.
Million Dollar Baby è un film sul conflitto, in cui il pugilato è sia tema portante che simbolo dello scontro. Conflitti agonistici, interiori, umani, religiosi, etici sono simbolizzati dalla metafora pugilistica ed incarnati dal ring come luogo dell'anima. Tutto confligge nel mondo di Eastwood, tutto sembra dover crollare sotto la spinta delle crisi umane, intese come momento cruciale di una scelta o decisione. Sarà proprio una scelta al centro del film, la più atroce: l'eutanasia. Questi temi convergono nel testo da molti punti di vista e angolature, dotandolo di una pluralità di sensi e letture, senza comprometterne però la linearità narrativa e lo stile; uno stile "classico", di cui Eastwood è erede e maestro.
La sua capacità è stata quella di tessere una storia e riordinare una trama complicata dai numerosi temi, dando alla sua ricostruzione una sorta di realismo indotto proprio dalla complessità del reale. Il caos dell'esistenza è espresso perfettamente dagli infiniti dissidi interiori, ma anche relazionali e sociali, e si ricompone in una realtà trascendente di cui gli uomini possono solo percepire il dolore. La mistica del regista è fatta di uomini inermi e lacerati da conflitti, a cui neanche la fede dà risposte; come in un viaggio, la ricerca di un proprio percorso interiore, tema caro affrontato nei suoi passati film *western*, è l'unica azione degli uomini contro il passivo fatalismo. Tutto è in conflitto nell'universo narrativo di Eastwood: la società contro l'uomo perché ne brutalizza la vita, gli esseri umani tra loro perché incapaci di trovare punti di contatto, e l'uomo con se stesso perché incapace di risolvere i propri dissidi. Anche Dio tace, e nulla può neanche la religiosità contro la solitudine dell'uomo contemporaneo. La ricerca di amore e di radici è l'unico percorso possibile per gli eroi tristi di Eastwood.
Con questo film si chiude un discorso iniziato con *Un mondo perfetto* (*A Perfect World*, 1993), da cui Eastwood riprende la dualità tematica e la rende complementare alla prima ribaltandone il punto di vista, un dittico le cui due facce si completano reciprocamente. Nel primo film il tema del viaggio, della ricerca di una famiglia, si risolveva con la scoperta della figura paterna, la morte, la disillusione e il passaggio all'età adulta. Analogamente, in *Million Dollar Baby* troviamo la medesima concezione catartica del dolore, ma al centro della parabola filiale non c'è più il ragazzo e la perdita di un mondo, bensì il genitore e la sua paternità. Il cinema di Eastwood, sempre velato di nostalgia, tratta come tematica ricorrente, quasi fosse un'ossessione, il rapporto genitori-figli, spesso incidentalmente o, come in questi due film, in primo piano e direttamente. Mai come in queste opere il dolore è una presenza costante, tanto che solo attraverso esso i protagonisti riescono a guadagnare lo scopo della loro lotta: avere una famiglia. La morte interrompe le speranze ma apre la strada ai vivi per nuove mete e nuovi sogni, dando allo sfondo di entrambe le vicende, ma anche di tutta la recente produzione del regista, quel tipico sapore amaro e cinico.
Il mondo che fa da retroscena alle storie di Clint è tutt'altro che perfetto: è feroce e violento, ingiusto, sprezzante e meschino, ma, soprattutto, immutabile. Lo scenario in cui si dibattono i personaggi è sempre descritto come una realtà dominatrice, trascendente, preesistente ai drammi umani e loro causa, il cui unico punto di contatto con essi è la sofferenza. Nel cinema di Eastwood si delineano così due forze: centrifughe, quelle dei personaggi che spingono verso un aldilà cinematografico, oltre la storia, oltre l'inquadratura; e spinte centripete, quelle date dal contesto e dall'ambiente che premono sulle vite, la storia, l'inquadratura. Si innesca così una tensione continua tra un al-di-qua, dato dalle vite dei personaggi, su cui si innesca l'identificazione dello spettatore, ed un aldilà, vero "attore" nei film del regista, che condiziona, agisce, muta, preme gli eventi narrati. La forza di questa narrazione è data dall'aggancio con il reale e dalla contemporaneità: non più eroi solitari o un'astratta umanità che rincorre sogni borghesi, ma uomini qualunque, eroi della quotidianità immersi in una realtà inafferrabile ed immutabile, molto simile a quella percepita dall'uomo d'oggi. Il senso aggiunto da quest'ultimo film all'opera di Eastwood – che pellicola dopo pellicola rafforza la sua coerenza stilistica – è quello che descrive una situazione in cui dei personaggi non sognano di primeggiare o di affermarsi in società, ma di competere per lo più con se stessi per ritrovare gli affetti, per ricercare il significato ultimo dell'esistenza.

Livio Gervasio

Million Dollar Baby

Note

1. Alexandre Astruc, "Quando un uomo...", in Antoine De Baeque (a cura di), *La politica degli autori. I testi*, Roma, minimum fax, 2003, p. 39.

Lettere morte

Million Dollar Baby (Clint Eastwood, 2004)

In Eastwood il Mito non è certo una novità. *Million Dollar Baby* sembra riferirsi a un mito specifico: Antigone. Come il suo, il suicidio di Maggie rimanda a un ordine ulteriore rispetto a quello umano. In un caso, l'autoaffermazione oltre la vita stessa; nell'altro, la rivendicazione per il fratello morto di una dignità extralegale, attraverso un gesto che mina i presupposti dell'ordine esistente[1]. Non l'affermazione di un ordine di cose ("consanguineo") da opporsi a un altro ("legale"), bensì l'aldilà dei codici umani in quanto tale. Con il suicidio, Maggie diventa "il sangue di Frank", *mo cuishle*: non conta qui la consanguineità positiva (Frank e Maggie non sono legati da parentela – anzi il suicidio di lei è espressamente contro i suoi veri parenti), ma la definizione di un "resto", di un eccesso in sé dell'ordine umano costituito[2]. Tutte le relazioni tra i personaggi sono segnate da uno squilibrio che in ultima analisi le nega ("il mondo della boxe è fatto a rovescio"); dietro all'amicizia tra Scrap e Frank c'è il senso di colpa, e con nessuno l'allenatore arriva a una vera relazione allievo-maestro perché non sa mai quando il pupillo potrà staccarsi – per non parlare del suo rapporto con la figlia. La relazione paterna Maggie-Frank è virtuale, mancante come tutte le relazioni interpersonali del film: il Nulla è "la verità" di un ordine simbolico che lega gli uomini ma non si concretizza mai in relazioni attuali, e il gesto di Maggie (e Antigone) ci riporta a questa verità[3].

Million Dollar Baby

Una rivelazione intollerabile. Per Lacan è il Bello, come ingrediente tragico, che rende sopportabile questo fondo terribile. In *Million Dollar Baby* il punto è un altro, e può essere cercato ad esempio in *Bartleby, lo scrivano*[4] e nelle analisi di Deleuze e Agamben del racconto[5], in cui un avvocato narra di un mite copista che spegne via via ogni velleità vitale nella ripetizione sempre più insistente della formula "preferirei di no" a qualsiasi richiesta gli venga rivolta. Il Nulla bartlebiano (che, precisa Agamben, consiste nella redenzione di quanto non è stato, nel riconoscere aristotelicamente come "in potenza" ciò che sta fuori dall'atto) non è rimosso dal Bello ma opera un contagio disgregante sugli strati del testo. Come nota Deleuze, la funzione paterna della continuità della forma, ovvero la copia, ma anche, sul piano enunciazionale, la relazione narratore-narrato, avvocato-Bartleby, è sconvolta dalla formula implosiva *I would prefer not to.* Dapprima, essa si rovescia riflessivamente: chi copia (Bartleby) viene copiato, e tutti cominciano ad abusare del verbo "preferire" (Frank prima scrive le lettere alla figlia e poi "viene scritto" nella lettera di Scrap); poi "avviene [...] qualcosa di strano, che confonde l'immagine, la colpisce con una incertezza essenziale, impedisce alla forma di 'prendere', ma inoltre disfa il soggetto, lo getta alla deriva e abolisce ogni funzione paterna"[6]. Lo status dei soggetti vacilla, proprio come le relazioni tra personaggi in *Million Dollar Baby* – anch'esso dunque costruito sulla diramazione di questo nulla radicale al cuore del *plot*. Il contagio avanza, anche le posizioni enunciazionali vacillano, e il narratore (il nulla, sia nel film che in Melville, è troppo radicale per essere raccontato in prima persona o da un narratore oggettivo; si può solo esserne testimoni, da cui il narratore interno) si scopre raccontare non a noi ma alla figlia, che nel racconto non è presente se non soltanto "in potenza":

> La lettera, l'atto di scrittura, segna, sulla tavoletta dello scriba celeste, il passaggio della potenza all'atto, il verificarsi di un contingente. Ma, proprio per questo, ogni lettera segna anche il non verificarsi di qualcosa, è sempre anche, in questo senso, "lettera morta". [...] Bartleby è un *law-copist*, uno scriba in senso evangelico, e il suo rinunciare alla copia è anche un rinunciare alla Legge, un affrancarsi dalla "vetustà della lettera". [...] L'interruzione della scrittura segna il passaggio alla creazione seconda, in cui Dio richiama a sé la sua potenza di non essere e crea a partire dal punto di indifferenza di potenza e impotenza. [...] Una decreazione, in cui ciò che è avvenuto e ciò che non è stato sono restituiti alla loro unità originaria nella mente di Dio e ciò che poteva non essere ed è stato sfuma in ciò che poteva essere e non è stato[7].

Maggie raggiunge questo punto di indistinzione in cui il suo trionfo non è "passato"; Frank sceglie di non essere più autore di lettere morte ma, scomparendo, rinuncia all'atto per approdare alla potenza, diventa lettera lui stesso, che Scrap ci rivolge trascinando lo spettatore nella massima virtualità del racconto: la figlia. Come *Bartleby*, un percorso a ritroso dall'atto alla potenza su tutti i livelli strutturali.

Marco Grosoli

Note

1 "[Antigone] mostra una purezza di desiderio al di là di ogni azione di trasformazione sociopolitica. [...] Il suo non era un puro tentativo simbolico di morire, ma un insistere incondizionato su un particolare rituale simbolico". Slavoj Žižek, *Iraq*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2004, p. 91.

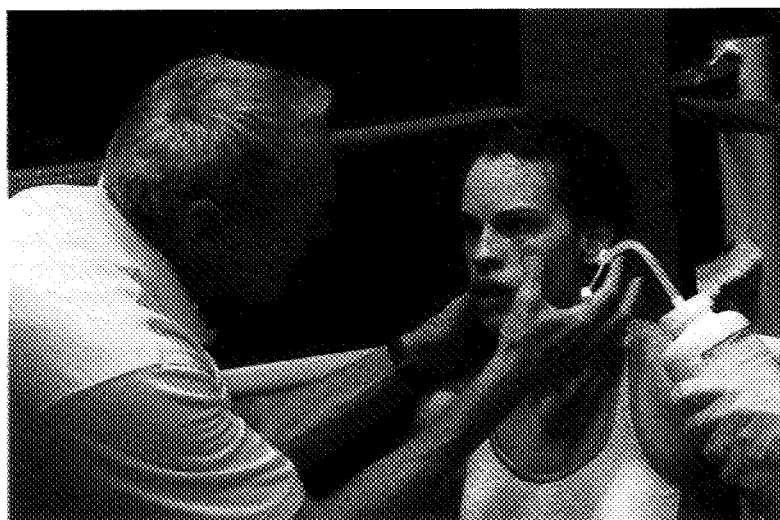
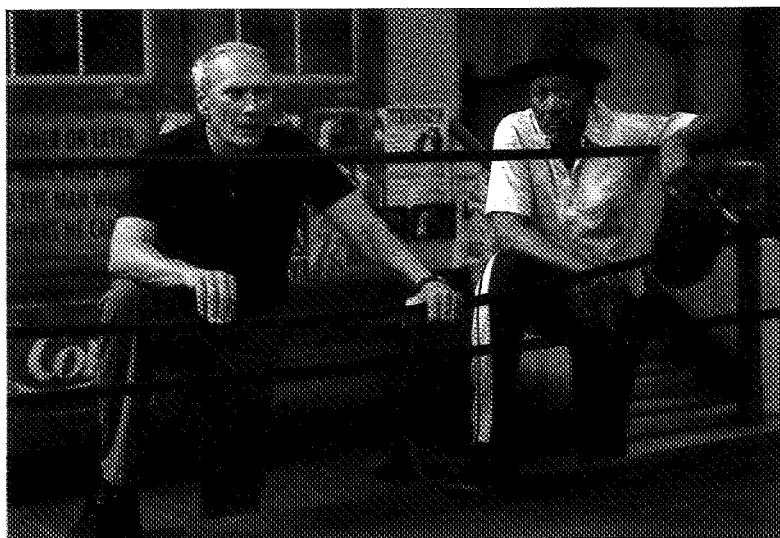
2. "Questo fratello è qualcosa di unico, ed è soltanto questo a motivare che io mi opponga ai vostri editti. [...] Antigone non richiama nessun altro diritto se non quello che sorge nel linguaggio dal carattere incancellabile di ciò che è – incancellabile dal momento in cui il significante che sorge lo ferma come una cosa fissa in mezzo a qualunque flusso di trasformazioni possibili. [...] Non è altro che il taglio che la presenza stessa del linguaggio instaura nel movimento della vita dell'uomo". Jacques Lacan, *Il seminario. Libro VII. L'etica della psicoanalisi 1959-1960*, Torino, Einaudi, 1994, pp. 351-353.

3. "L'uomo in quanto il linguaggio esige da lui di rendere conto di questo – che egli non è". *Ibidem*, p. 374. "È nel significante e nella misura in cui il soggetto articola una catena significante che egli tocca con mano come possa mancare alla catena di ciò che è". *Ibidem*, p. 370.

4. Herman Melville, *Bartleby lo scrivano*, Torino, Einaudi, 1994.

5. In Gilles Deleuze, Giorgio Agamben, *Bartleby, la formula della creazione*, Macerata, Quodlibet, 1993.

6. *Ibidem*, p. 22.

7. *Ibidem*, pp. 82-84.

Achab e lo squalo-giaguaro

La vita acquatica di Steve Zissou (*The Life Aquatic with Steve Zissou*, Wes Anderson, 2004)

La vita acquatica di Steve Zissou, quarto film di Wes Anderson, parte da un'impasse: Steve Zissou, regista di documentari oceanografici conditi da scene avventurose e un pizzico di finzione, perde il suo migliore amico in una sfortunata missione, divorato da un misterioso squalo maculato. L'idea base di trasformare Jacques Cousteau, sul quale è modellato il personaggio di Steve, nel protagonista di *Moby Dick* si sposa perfettamente con la drammaturgia tipo di Anderson, in cui la narrazione vale almeno tanto quanto quello che il lettore può trovare tra le sue pieghe. Gran parte del sontuoso gioco de *I Tenenbaum* (*The Royal Tenembaums*, 2001) consisteva infatti nello scoprire su quale personaggio famoso fossero modellati i protagonisti: deliziose erano le associazioni Owen Wilson/Cormac McCarthy e Bill Murray/Oliver Saks. Ma la divertita caccia al riferimento intertestuale, nell'opera del regista texano, non sostituisce il racconto: lo completa, lo pone nella luce giusta, fa sì che attraverso il bilanciamento ironico possiamo coglierne gli elementi necessari.

La vita acquatica di Steve Zissou

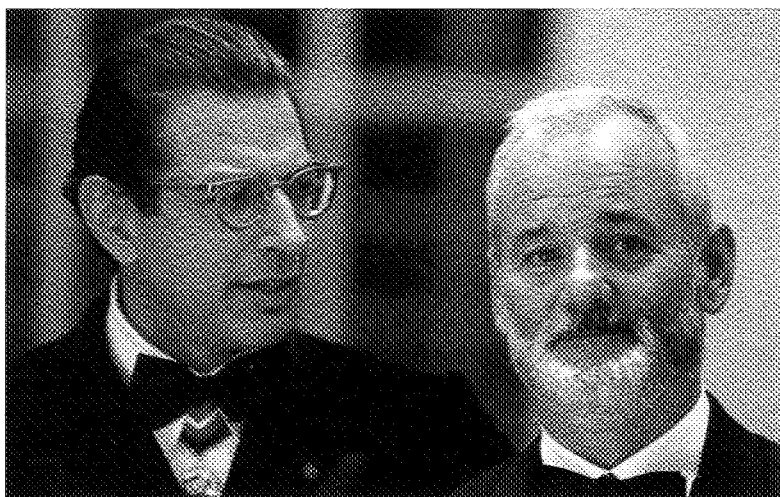
La guerra dei mondi

Cosicché, sotto sotto, i suoi film possono permettersi di contenere gli elementi narrativi più classici possibili: il racconto di formazione, la disgregazione familiare, messaggi che avrebbero tutte le carte in regola per essere banali, ma attuati con un tono all'apparenza tanto innocuo da permetterci di prenderlo sul serio. In questa chiave, *La vita acquatica di Steve Zissou* prosegue nel racconto di avventure di padri e figli "inadatti" al ruolo. Anche Zissou è un uomo che non riesce a maturare, come la coppia Fisher/Blume di *Rushmore* (1998) ma soprattutto Royal Tenenbaum dell'omonimo film: Steve non accetta la perdita dell'amico Esteban e il proprio declino, così si imbarca in un'avventura assurda su due fronti: quello della missione squalicida (il che non è molto politicamente corretto per un oceanografo) e quello del tentativo di recuperare il rapporto con il suo presunto figlio Ned. Potremmo vedere un percorso in questa ideale trilogia delle età e paternità inadatte, dall'uscita dall'adolescenza (Max Fisher di *Rushmore*) alla maturità (i figli de *I Tenenbaum*, Ned di *La vita acquatica*), fino alla crisi di mezza età (in modo assai diverso Royal Tenenbaum e Steve Zissou).

La novità del film, rispetto ai due precedenti, è che il superamento dell'impasse consiste, piuttosto che nel cambiamento, proprio nel riconoscimento dei propri limiti e dell'incapacità di cambiare. Perdendo il figlio Ned[1], e fallendo miseramente una spedizione che si perde tra attacchi pirateschi e missioni di riscatto, Zissou è costretto ad accettare la propria situazione e ripartire da capo. Steve non sarà mai adulto (la sua età preferita sono i dodici anni), non sarà mai un padre biologico ("spara a salve", come dice sua moglie), la "testa" del team Zissou è proprio la moglie Elaine; è solo ammettendo tutto ciò, e riconoscendosi nell'articolo finale della giornalista Jane, che può superare la propria crisi e tornare ad essere se stesso. Rinunciando alla tentazione della paternità biologica, può tornare ad essere il padre che era per il suo equipaggio: così nel finale lo vediamo prendere in spalla il nipotino di Klaus e imbarcarsi per una nuova avventura, seguito dagli altri personaggi del film.

Ma è dal punto di vista visivo che questo film rilancia l'opera del regista verso nuovi orizzonti, partendo da quegli elementi che ormai hanno definito lo stile di Wes Anderson: un'estetica senza tempo da letteratura infantile[2], nella quale i personaggi sono caratterizzati in maniera immediata e bidimensionale, in genere tramite il vestiario[3], e in cui i forti colori primari e una disordinata profusione di oggetti che connotano epoche diverse convivono favorendo l'impressione di forte stilizzazione, di un mondo uscito dalle illustrazioni dei libri per bambini o dalle strisce a fumetti. Un'impressione confermata anche da elementi paratestuali, come le copertine dell'edizione Criterion dei dvd di Anderson, realizzate fin da *Rushmore* da Eric Chase Anderson, fratello del regista e autore di tutti i disegni e delle illustrazioni che appaiono all'interno dei suoi film.

Questo look si riverbera anche nella costruzione dell'inquadratura, in particolare in quest'ultimo film. Quando utilizza il formato *scope*, cioè in tutti i suoi film, eccettuato il primo, *Un colpo da dilettanti* (*Bottle Rocket*, 1996), Anderson costruisce le immagini esasperandone la simmetria, il che è particolarmente evidente ne *I Tenenbaum*, in cui intere sequenze di campo-controcampo (come i dialoghi a tavola della numerosa famiglia) sono strutturate sull'alternanza di figure perfettamente simmetriche. Ma non è un sistema statico: spesso la sua inquadratura tipo, prettamente bidimensionale grazie all'uso di focali lunghe che annullano la profondità di campo, diventa la base per una breve articolazione, nella quale si risolvono delle micro-sequenze, e questo procedimento nell'ultimo film diventa la regola. Una lunga inquadratura, simmetrica ma di difficile lettura, perché popolata da una miriade di personaggi ognuno dei quali intento in una diversa occupazione, viene stravolta da una brusca panoramica su di un altro personaggio, enfaticamente decentrato. Un esempio potrebbe essere la sequenza nella quale, in un campo lungo di una tavolata modellata come un'ultima cena, la segretaria di edizione in perenne topless, al centro della tavola come Cristo con degli stagisti intorno, proclama la sua sfiducia nelle capacità di Steve: una violen-

ta panoramica di 180° ci porta alla reazione di Klaus, l'assistente tedesco, che sta mangiando in piedi, isolato dal gruppo, e che se ne va ferito.
L'estetica da fumetto viene esaltata dall'apporto della fauna acquatica del film, realizzata in stop-motion da Henry Selick: una serie di improbabili creature, che culmina nell'apparizione dello squalo giaguaro e che costituisce la maggiore deriva verso una personale rielaborazione del fantastico, proiettando il film in un'atmosfera definitivamente da cartoon[4]. L'impressione che gli sfondi e gli oggetti presenti nelle inquadrature di Anderson vivano di vita propria qui si avverte nella maniera più letterale, con un bestiario impossibile che rende la vita acquatica del titolo un mondo alla Sinbad.
Con questo film Anderson riassume il proprio universo narrativo, il proprio stile e la propria estetica, per proiettarli verso qualcosa d'altro, e in questo senso potrebbe essere un film "cerniera" rispetto ad una nuova fase: il rapporto con la letteratura per l'infanzia e la collaborazione con Henry Selick continueranno con *The Fantastic Mr. Fox*, tratto da un romanzo di Roald Dahl, già in fase di realizzazione.

Francesco Di Chiara

Note

1. Nell'unica sequenza veramente ferale del cinema di Anderson, un incidente in mare nel quale si intravede rosso sangue ogni volta che un'onda sfiora l'obiettivo.
2. Giustamente Matteo Bittanti fa notare il legame tra i film del regista, la letteratura per l'infanzia (figurativizzata direttamente nell'incipit de *I Tenenbaum*) e i libri pop-up. Matteo Bittanti, "Il vecchio-bambino e il mare dei miracoli", *Cineforum*, n. 3, aprile 2005.
3. Giusto per fare un esempio, un pilota (Ned) non può che andare in giro tutto il giorno con la propria divisa, fin quando, accolto nel Team Zissou, inizia ad indossare solo tuta speedo e berretto di lana rossa; allo stesso modo un bambino tedesco (il nipote di Klaus) non può che andare in giro vestito alla bavarese.
4. E in un'atmosfera alla Méliès, citato (*Le Voyage à travers l'impossible*, 1904) nella sequenza della discesa del sottomarino.

Aliens in America

La guerra dei mondi (*The War of the Worlds*, Steven Spielberg, 2005)

The War of the Worlds era certamente il film più atteso del 2005, e altrettanto sicuramente il più discusso a causa delle insistenti voci riguardanti un ruolo diretto di Scientology nella realizzazione del film, per via di Tom Cruise, e della curiosa realizzazione della pellicola, rapidissima sul set e molto lenta in sede di postproduzione, dove molti ostacoli sarebbero emersi a lavorazione in corso.
Tutto questo naturalmente scompare alla visione del film, ma lascia tracce sulla magmatica struttura dei mega-film di oggi. Rimane infatti l'impressione che il cinema spettacolare e fantascientifico sia oggi assai sensibile alle dimensioni ideologiche dell'immaginario, ed estremamente vibratile rispetto ai simboli della situazione politica internazionale. Se *The Village* (2004) di M. Night Shyamalan è il film più progettuale e perentorio sulla paranoia isolazionista statunitense (ma purtroppo anche il più prevedibile), e *Batman Begins* il film più esplicito sul terrore (attraverso l'idea geniale di far spargere il virus della paura, come a mettere la parola fine ad ogni metafora e andare diretti al succo del problema), *La guerra dei mondi* è forse il più contraddittorio.
Tutto il film, infatti, si nutre di contrasti. Il primo, che appartiene certamente allo Spielberg post-*Schindler's List*, è quello tra livello spettacolare e livello concettuale. Se dagli anni Settanta fino a *Jurassic Park* (1993), i due momenti si fondevano quasi sempre con naturalezza, in epoca recente sembra che Spielberg non riesca più ad amalgamarli. Quando ci si abbandona al piacere del cinema (come nel caso della tesa mezzora iniziale, o durante la sequenza del traghetto), qualcosa giunge a frenare il regista, forse un bisogno di "contenuti" che chiarisce bene l'ansia di responsabilità dell'artista che anche il re Mida di Hollywood pare tradire; quando, invece, Spielberg si mette a meditare (la disperata scena dei profughi, il lungo rifugio nella cantina di Tim Robbins, molto shyamalaniano) si pensa finalmente a quella maturazione autoriale mai avvenuta ma si viene presto smentiti col ritorno agli elementi più fracassoni, e in questo film davvero non ne mancano.
La seconda contraddizione è frutto della prima. Data questa incongruenza, anche a livello figurativo e strutturale *The War of the Worlds* è un film scisso tra un elemento catastrofico abnorme e un elemento intimo e soggettivo. Pur avendo deciso di rinunciare al contesto della metropoli, Spielberg non lesina certo in distruzioni e raggi laser, ora alludendo all'iconografia anni Cinquanta ora mostrando un ruvido realismo. Al contrario, invece, tutta l'epopea di Cruise e della sua famiglia allude alla fantascienza sociale e apocalittica, in stile "sopravvissuti" o *Il tempo dei lupi*, aprendo anche squarci alla quiete, allo spaesamento, alla disperazione.
E veniamo a quanto si diceva all'inizio, al bisogno di "lettura politica" del film che certo appartiene ai nostri tempi ma evidentemente anche a chi i film li realizza (basti pensare al ritorno in forze dell'horror anni Settanta grazie ai remake contemporanei). Ogni Natalia Aspesi di questo pianeta ha già detto la sua, ovvero che *The War of the Worlds* è un film sull'11 settembre. Grazie tante. Qualcun altro ha anche insinuato che la sterzata spielberghiana sugli alieni – da visitatori angelici ed ecumenici a distruttori senza pietà – dimostra che anche il baluardo clintoniano della democrazia capitalista americana è caduto e che Spielberg è ormai bushiano anche lui.
Chi scrive pensa invece che il film possa a buona ragione essere interpretato come una di quelle opere a ideologia elastica. Si allude, probabilmente – su questo l'analisi di Roberto Silvestri sul *Manifesto* è condivisibile – alle reazioni possibili di fronte all'attacco esterno. Il personaggio di Cruise traccheggia, fugge, si riposa, arretra, cerca di sopravvivere, convince il figlio a non combattere e di fatto incarna esplicitamente un'idea ragionevole che esclude ogni reazione eccessiva, ogni patriottismo delirante (i 2000 soldati morti in Iraq) e qualsiasi mossa avventata. Come a dire: bisogna per ora pararci dalle bombe, poi si vedrà. L'antieroismo del personaggio del film, sia pure modellato sul racconto di Wells e sul film di Haskyn, è certamente un punto a favore. Dall'altra parte, però, queste raffinate letture non sono certo plateali, e anche l'interpretazione opposta potrebbe tutto sommato trovare albergo. Quindi non si può davvero pensare che *La guerra dei mondi* possa diventare un film della "resistenza" democratica nell'era di Bush. Se anche si è d'accordo, infatti, sulle teorie dei sabotatori che lavorano dentro Hollywood, accettandone le regole ma inoculando microbi disgreganti, non si può dimenticare che Spielberg "costruisce" e inaugura sempre nuovi equilibri del sistema audiovisivo statunitense, che guida corazzate industriali da mille milioni di dollari, che collabora al profitto più selvaggio e inonda di copie dei suoi film tutto il mondo schiacciando la concorrenza. L'elemento produttivo e contestuale non può essere separato da quello testuale, individuando in *La guerra dei mondi* un film eversivo, se non disprezzando la verità.
Tornando agli elementi, diciamo così, più "filmici" dell'impresa, rimangono alcuni momenti straordinari, come il treno in fiamme, il fiume-Tsunami che trasporta i cadaveri, l'ammasso di scene catastrofiche acqua-aria-terra-fuoco, la polvere (molto World Trade Center) in cui si dissolvono le vittime, etc. Tuttavia, molte altre strategie sono di seconda mano, come nel caso delle solite immagini bibliche e provenienti dalla liturgia ebraica, o delle ovvie metafore ottiche (dialoghi fatti di "guarda, non guardare, apri gli occhi, chiudi gli occhi, bisogna guardare per salvarsi", etc. per non parlare delle insistite inquadrature su gente che alza gli occhi al cielo in attesa del controcampo sui "mostri"). In definitiva, lode a Spielberg che a trent'anni e passa da *Lo squalo* (*Jaws*, 1974) continua a vestire e rivestire l'immaginario cinematografico con i suoi blockbuster fanta-avventurosi, ma attenzione a non attribuire alla sua opera valori di mandato sociale che essa non possiede o a trovargli un posto troppo nobile nella storia del cinema contemporaneo. Le dimensioni contano.

Roy Menarini

ORSON W

Welles l'inafferrabile

Toni D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, Alessandria, Edizioni Falsopiano, 2004
Orson Welles, *It's all true – Interviste sull'arte del cinema* (a cura di Mark W. Estrin), Roma, minimum fax, 2005

Ultimamente l'editoria italiana ha riportato più volte l'attenzione su Orson Welles. *The Cripples at the Gate: Orson Welles's "Voodoo" Macbeth* di Jane Wilkinson[1], pubblicato in lingua inglese, e *La soglia dell'invisibile: percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles* di Fabio Vittorini[2] affrontano, come si vede, alcune delle incursioni shakespeariane del regista. *Orson Welles – Ovvero la magia del cinema* di James Naremore[3] è la riedizione di un testo classico (tra l'altro, Naremore ha anche curato un libro su *Quarto potere*, non ancora tradotto in italiano[4]). *En passant*, segnaliamo anche *Bufale: breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett* di Luca Damiani[5], che ricorda la celebre trasmissione radiofonica *La guerra dei mondi* (ottobre 1938), con cui Welles gettò nel panico gli Stati Uniti simulando un'invasione di alieni; e *I magnifici Amberson* di Booth Tarkington[6], la prima traduzione italiana del romanzo da cui il regista trasse *L'orgoglio degli Amberson* (1942).
In questa sede, ci occuperemo di due libri che offrono uno sguardo d'insieme su Welles, in modi assai diversi: in un caso abbiamo una raccolta di saggi critici, nell'altro una raccolta di interviste. Potremmo dire, perciò, che si tratta di due pubblicazioni complementari: dalle parole *su* Welles si passa alle parole *di* Welles.
Nelle terre di Orson Welles, edito da Falsopiano, garantisce un valido approccio al Nostro, accostando saggi inediti a saggi "storici" della critica italiana. Il curatore del volume è Toni D'Angela, di cui appaiono quattro saggi, nei quali si affrontano alcune delle principali questioni sollevate dal cinema wellesiano. D'Angela, filosofo di formazione, intreccia Bazin, Deleuze e Merleau-Ponty per dimostrare come Welles, attraverso – principalmente – il piano-sequenza e la profondità di campo, crei un universo ambiguo e conflittuale sia sul piano spaziale che temporale, in contrasto con la linearità del cinema classico. Il *realismo ontologico* di Welles (Bazin *docet*, naturalmente) presuppone uno spettatore libero e critico, e non vittima delle scelte totalizzanti del regista. Uno spettatore che si trova di fronte a film dove "non ci sono più [...] – come invece c'erano nel cinema classico – né un'azione né un soggetto: l'azione non trasforma e il soggetto barcolla. Ci sono piuttosto *interpretazioni, forze* e *rapporti tra forze*"[7] (un saggio di Alfonso Cariolato analizza, appunto, le forze che si scontrano in *L'infernale Quinlan*). Se, sul piano narrativo e stilistico, i film di Welles (i primi, soprattutto) presentano anche soluzioni ancorate alla tradizione, è proprio nella libertà dello spettatore, secondo D'Angela, che va colto il più autentico "*carattere distruttivo*"[8] di tali opere.
Tra gli altri saggi, dalla qualità media decisamente buona, lo spettro degli argomenti è vario: una analisi di *L'orgoglio degli Amberson* (Edoardo Bruno) e di *Storia immortale* (Ezio Alberione), quest'ultima particolarmente stimolante; una interpretazione del *Macbeth*, dove, sviluppando il tema della "reversibilità dei significati e dei valori"[9], si sottolinea come il testo shakespeariano offra a Welles il paradigma a lui consueto dell'"uomo mitico"[10] in bilico tra titanismo e disfatta (Vittorini, che dunque anticipa qui il suo successivo libro); l'approfondimento, focalizzato su *Rapporto confidenziale* e *Il processo*, su un cinema in buona parte diviso "fra un labirinto del racconto (in cui domina il montaggio per piani brevi) e un labirinto più profondo, che smaschera il primo e libera il tempo nella sua dimensione di perenne crisi (dove il piano-sequenza acquista un ruolo determinante)"[11] (Michele Bertolini); una ricognizione intorno al rapporto di Welles con i generi cinematografici (Roy Menarini); sintetici *excursus* sui documentari per la televisione (Roberto Silvestri), sui film autobiografici (Roberto Nepoti), sui restauri e le riscoperte della cineteca di Monaco (Ciro Giorgini); una riflessione sul sogno di cinema (rosselliniano) di Welles, regista lontano dalla concezione del film cristallizzato una volta per tutte, quanto, invece, desideroso "di inseguire un altro titolo, un altro corpo, un altro movimento ipotetico di regia, un'altra piattezza, un'altra illusione"[12] (Enrico Ghezzi).
Come si accennava, il libro ripropone anche vecchi saggi: *Giochi di potenti?* (1972) di Giuliana Callegari e *Il mito del potere: da Kane a Falstaff*, che riunisce due testi del 1966 e del 1968 di Adelio Ferrero. Nel primo, una analisi fortemente autoriale rileva, di film in film, le fallaci macchinazioni dei potenti; nel secondo, di impronta baziniana, è sempre il tema del potere al centro del discorso, nelle sue dinamiche di grandezza e annientamento. A questi si integra un saggio di Nuccio Lodato che ripercorre le fasi storiche della ricezione critica di Welles in Italia. Completano il volume la filmografia, accompagnata da una breve antologia critica, e un profilo biografico; in entrambi, stranamente, non si fa menzione di *Filming Othello*.
It's all true (titolo di un film incompiuto, uscito postumo) è, come si diceva, una raccolta di interviste, già edita negli Stati Uniti tre anni fa[13]. Che Welles fosse un conversatore eccezionale – divertente, carismatico e provocatorio, nonché malinconico e autolesionista – è cosa risaputa: chi non ricorda *Io, Orson Welles* di Peter Bogdanovich[14], considerato da molti – insieme a *Il cinema secondo Hitchcock* di Truffaut[15] – il più bel libro-intervista della storia del cinema? *It's all true* è destinato a diventare il necessario complemento di *Io, Orson Welles*: vi sono riunite quattordici interviste che coprono un ampio arco temporale, dal 1938 al 1982, riflettendo le diverse fasi della carriera dell'artista, nonché la diversa accoglienza a lui tributata nel corso degli anni. In particolare, gli articoli tra la fine degli anni Trenta e l'inizio dei Quaranta tendono a celebrare in modo pomposo il giovane e irriverente talento che rinnova teatro, radio e cinema (è da non perdere, relativamente a questo periodo, la conferenza stampa seguente alla *Guerra dei mondi*, con il falso innocente Welles che adduce tutte le giustificazioni del caso); la prima intervista straniera (all'inglese *Sight & Sound*, nel 1950), segna, invece, un'inversione di tendenza: l'artista, da questo momento in poi, si trova di fronte a giornalisti interessati non tanto ad enfatizzare semplicisticamente il suo genio, quanto ad esaminare con attenzione il suo lavoro. Ad ogni modo, è sempre l'ottica celebrativa a prevalere, sebbene qualche intervistatore non manchi di punzecchiarlo sulle (presunte) promesse non mantenute. Sono proprio le interviste successive al 1950 che ci permettono di apprezzare in pieno la personalità di Welles: il lettore non può che gustarsi l'intreccio tra dichiarazioni di poetica (ad esempio, sulla dinamicità, nei suoi film, degli attori e della macchina da presa: "Credo che questo corrisponda alla mia visione del mondo; riflette una specie di vertigine, incertezza, mancanza di stabilità, quel *mélange* di movimento e ten-

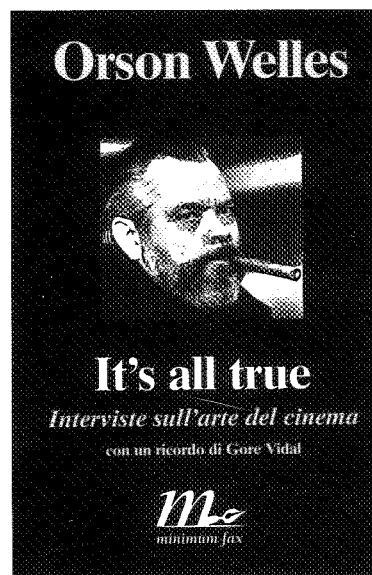
cura di

D'Ang

sione che è il nostro universo"[16]), riflessioni sulla tecnica cinematografica (la predilezione per l'obiettivo grandangolare, la superiorità dei tecnici statunitensi rispetto a quelli europei) e sui propri progetti, giudizi fulminanti su altri cineasti (talvolta contraddittori da un'intervista all'altra), prese di posizioni culturali, sociali e politiche (più volte, tra l'altro, affiora il rimpianto per non aver intrapreso la vita politica).
Alcuni concetti espressi da Welles sono noti: *in primis*, la svalutazione del regista, cui corrisponde la maggiore importanza attribuita allo sceneggiatore e agli attori; ma è soprattutto sul montaggio che si focalizza l'attenzione di Welles: "Il montaggio non e *un* aspetto del film, è l'aspetto principale. La regia è un'invenzione di gente come voi"[17] (rivolto ai *Cahiers du cinéma*!). In questo contesto, è importante accennare ai meriti che il regista, spesso considerato un narcisista maniacale, concede a Herman Mankiewicz e Gregg Toland, rispettivamente co-sceneggiatore e direttore della fotografia di *Quarto potere*. Tra le perle del libro, vanno annoverate la dissertazione, in una delle due interviste concesse nel 1958 ai *Cahiers*, sull'apprezzamento *umano* dei suoi personaggi del tutto negativi sul piano *morale*; e, naturalmente, le osservazioni su Shakespeare, il cavallo di battaglia di Welles, di cui si parla a fondo – in relazione, naturalmente, alle trasposizioni teatrali e cinematografiche – soprattutto nell'intervista televisiva di Richard Marienstras (1974). Nell'ultima intervista (del 1982), Welles rievoca in modo puntuale anche aspetti contrastanti della sua carriera, come se il tempo avesse lenito le vecchie ferite.
La fortunosa genesi di *La signora di Shanghai*, o di *L'infernale Quinlan*, una scazzottata con Hemingway, un pranzo a fianco di Hitler negli anni Venti... *It's All True* o *F for Fake*? Orson il ciarlatano (lui stesso si definisce così in *F per falso* [1975]) stupisce sempre. Alla fine del volume, si trovano un ricordo di Gore Vidal del 1989, un saggio di Serafino Murri sull'estetica dell'incompiuto in Welles, la cronologia, la filmografia, e l'elenco dei progetti mancati.

Roberto Vezzani

Note

1. Jane Wilkinson, *The Cripples at the Gate: Orson Welles's "Voodoo" Macbeth*, Roma, Bulzoni, 2004.
2. Fabio Vittorini, *La soglia dell'invisibile: percorsi del Macbeth: Shakespeare, Verdi, Welles*, Roma, Carocci, 2005.
3. James Naremore, *Orson Welles – Ovvero la magia del cinema*, Venezia, Marsilio, 2004.
4. J. Naremore (a cura di), *Citizen Kane: A Casebook*, New York, Oxford University Press, 2004.
5. Luca Damiani, *Bufale: breve storia delle beffe mediatiche da Orson Welles a Luther Blissett*, Roma, Castelvecchi, 2004.
6. Booth Tarkington, *I Magnifici Amberson*, Roma, Fandango Libri, 2005.
7. Toni D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, Alessandria, Falsopiano, 2004, p. 161.
8. T. D'Angela, "Tradizione e carattere distruttivo. Sulla modernità... di Welles", in *Ibidem*, pp. 208-214. L'espressione di D'Angela è una citazione di Walter Benjamin (inserita dopo aver osservato gli aspetti tradizionali del cinema di Welles): "Il carattere distruttivo sta nel fronte dei tradizionalisti. Mentre alcuni tramandano le cose rendendole intangibili e conservandole, altri tramandano le situazioni rendendole maneggevoli e liquidandole. Questi vengono chiamati distruttivi" (W. Benjamin, "Il carattere distruttivo", *Millepiani*, n. 4, 1994, pp. 11-12).
9. F. Vittorini, "L'occhio del destino. *Macbeth* da Shakespeare a Welles", in T. D'Angela (a cura di), *op. cit.*, p. 59.
10. *Ibidem*, p. 64.
11. Michele Bertolini, "Labirinti del racconto e labirinti della visione: intorno a *Rapporto confidenziale* e *Il processo*", in *Ibidem* pp. 90-110.
12. Enrico Ghezzi, "Una vita ghiacciata nelle comete. Note di un rapporto (non-finito) sull'impossibile wellesiano", in T. D'Angela (a cura di), *op. cit.*, pp. 237-244.
13. Orson Welles, Mark W. Estrin (a cura di), *Orson Welles. Interviews*, Jackson (MS), University Press of Mississippi, 2002.
14. O. Welles, Peter Bogdanovich, *Io, Orson Welles*, Milano, Baldini&Castoldi, 1993.
15. François Truffaut, *Il cinema secondo Hitchcock*, Parma, Nuova Pratiche Editrice, 1985.
16. O. Welles, *It's all true – Interviste sull'arte del cinema* (a cura di M. W. Estrin), Roma, minimum fax, 2005, p. 165.
17. *Ibidem*, p. 85.

Viaggio nel cinema americano di Martin Scorsese

Libri ricevuti

Bulzoni

Giuliana Muscio, *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945*, Roma, Bulzoni, 2004

Il teorico della cultura Stuart Hall definisce l'identità come "una costruzione, un processo mai completato – sempre in atto". Così, l'identità di un popolo, di una nazione o di uno stato è sempre soggetta a costanti riaggiustamenti, ridefinizioni, a continui spostamenti di significato per giungere ad un certo grado di relativa stabilità. Ma se le condizioni di esistenza dovessero mutare, se ci trovassimo a dover avere a che fare non con un solo popolo, non con una sola nazione, e non con un solo stato, il soggetto dell'identità si troverebbe ulteriormente diviso, necessariamente obbligato ad articolare la propria natura etnica, politica e culturale attraverso ripetuti stati di negoziazione fra le diverse sponde del suo essere.
Anche se Giuliana Muscio, l'autrice del volume di cui qui parliamo, non radicalizza i termini della questione nei modi appena illustrati, è indubbio che la tesi che regge questa importante ricerca sui cineasti italiani immigrati negli Stati Uniti fra l'avvento del cinema e la conclusione della seconda guerra mondiale sia sostanziata da una simile proposta di lettura. Non a caso, infatti, l'Introduzione di *Piccole Italie, grandi schermi. Scambi cinematografici tra Italia e Stati Uniti 1895-1945* reca in esergo una citazione di Antonio Gramsci, il cui contenuto ci riporta, ancora una volta, al tema del mancato interesse dimostrato dai nostri intellettuali nei confronti della cultura popolare italiana. Un disinteresse, spiega la Muscio, che, per ciò che nello specifico riguarda l'argomento del suo libro, è maturato – con un significativo riverbero nel presente storiografico cinematografico italiano – a partire due fronti interni: da una parte, l'antiamericanismo nazionalista nostrano degli anni Trenta ("La stampa specializzata non racconta neppure i set americani in Italia, come se il rifiuto per le 'americanate' coinvolgesse anche quelle realizzate sul suolo patrio", p. 12); dall'altra, il pregiudizio anti-emigrazionista che, sempre a partire dagli anni del Ventennio, si diffonde fra politici, proprietari fondiari e intellettuali ("Esso non implica soltanto il tradimento di governi che poco si sono curati di as-

sistere e difendere gli emigrati italiani, ma una negazione della loro cultura, riconosciuta per lo più quale archivio della cultura nazionale, surgelata all'estero", *Ivi*).
In cinque documentati capitoli la studiosa ricostruisce la mappa del nostro fare cinema in America, non mancando di far notare come questa prassi non sia sempre stata a senso unico ma abbia invece interessato i soggetti in azione (cineasti e pubblico) in una costante opera di negoziazione della propria identità nazionale, culturale ed etnica.

Enrico Biasin

Edoardo Bruno, *Film. Antologia del pensiero critico*, seconda edizione, Roma, Bulzoni, 2004

Orio Caldiron (a cura di), *Totò e la gaia scienza*, Roma, Bulzoni, 2004

Orio Caldiron, *Pietro Germi, la frontiera e la legge*, Roma, Bulzoni, 2004

Vittorio Renzi, *La forma del vuoto. Il cinema di Joel e Ethan Coen*, Roma, Bulzoni, 2005

Dino Audino editore

Marcella Farina, *Casa Ivory*, Roma, Dino Audino editore, 2005

È noto che presso la giovane cinefilia l'opera di James Ivory non ha mai goduto di alcun ascolto. E certo è difficile, per la critica, mettersi al lavoro su un autore così esplicitamente calligrafico, così testardamente in cerca dell'eleganza formale e dei funzionamenti letterari della narrazione cinematografica. Tuttavia, a vedere la cosa da lontano, ci si accorge infine che la carriera di Ivory è tutt'altro che prevedibile, piena com'è di scarti, sperimentazioni e progetti. Inoltre, la parte più consistente della sua carriera non ha forzatamente a che fare con i film che lo hanno reso celebre.
In questo senso, la monografia di Marcella Farina è certamente benvenuta, poiché indaga – con acutezza analitica e soprattutto grazie a un profluvio di dati e informazioni – la vicenda artistica del regista. Di più: *Casa Ivory* reca questo titolo non solo per alludere a una celebre pellicola dell'autore, ma anche allo scopo di dichiarare un allargamento di prospettiva. Il libro, infatti, prende in esame tutta la "Ivory Factory", comprendendo in essa il produttore Ismail Merchant e la scrittrice indiana Ruth Prawer Jhabvala, compagni di strada per tanti anni del regista inglese. Bene, questo atteggiamento plurale permette a Marcella Farina di individuare linee interpretative molto più complesse del previsto, dimostrando carte alla mano come il cinema di Ivory – apparentemente ingessato e salottiero – non si limiti alla passione per le teiere e l'arredamento ma vada a comporre un tessuto cinematografico estremamente ricco, la cui forza propulsiva proviene dall'ambito interetnico della creazione. Non solo i film esplicitamente dedicati all'argomento del confronto tra culture, ma anche quelli più "britannici" sono a ben vedere il frutto di dinamiche di scambio tra differenti identità nazionali. Inoltre, non bisogna dimenticare che anche Ismail Merchant e Ruth Prawer Jhabvala si sono cimentati con la regia: l'idea di riaccorpare queste opere più rare al filone principale ivoriano è certamente riuscita. In definitiva, non è detto che leggendo il testo della Farina i detrattori di Ivory cambino idea, ma bisogna ammettere che il rispetto per un dettato artistico tanto composito si eleva, e l'ammirazione di fronte a un'opera lunga ormai più di trenta anni non è più destinata al solo ambito dell'evidenza storiografica.

Roy Menarini

Valeria De Rubeis, *Vedere digitale. Dal processo produttivo all'estetica del film: introduzione al D-cinema*, Roma, Dino Audino editore, 2005

Luca Fantini, *Fare un documentario. Manuale pratico per un genere cinematografico finalmente riemergente*, Roma, Dino Audino editore, 2005

Donzelli editore

Simone Villani, *Il Decameron allo specchio. Il film di Pasolini come saggio sull'opera di Boccaccio*, Roma, Donzelli editore, 2004

Non due testi distinti ma la "relazione" tra di essi è oggetto dell'indagine di Simone Villani. Ogni capitolo del suo *Decameron allo specchio* analizza un episodio del film pasoliniano e la novella di Boccaccio da cui è tratto, concentrandosi (per ovviare al problematico confronto tra i due diversi statuti espressivi) sulle forme della narrazione. Pagina dopo pagina, il lettore comprende come la riscrittura pasoliniana del capolavoro trecentesco non si limiti a individuare dei corrispettivi cinematografici alle enunciazioni verbali, ma rappresenti "un'articolata operazione d'assieme con la quale il cineasta distorce i segni del testo d'origine in funzione di una assiologia fortemente originale" (p. 31). Gli episodi possono essere estremamente fedeli alle novelle originarie, come nel caso della storia dell'"usignuolo", o possono ritessere radicalmente i fili del racconto, come per la novella di Meuccio e Tingoccio, eppure Boccaccio non viene mai tradito, Pasolini si appropria del suo modello, filtrandolo e interpretandolo attraverso la propria poetica. È così che i personaggi delle novelle boccaccesche divengono a pieno titolo personaggi pasoliniani: come Andreuccio, che incarna la "forza vitale dell'Uomo, impermeabile ai sistemi di pensiero convenzionali adottati dalla civiltà, e sospinta dall'eros attraverso un mondo di cui serba un sentimento mitico" (pp. 20-21), o come Masetto, che diviene l'emblema della civiltà contadina, rimandando al culto del sole e al Dio fecondatore.
L'analisi prevalentemente narratologica è spesso arricchita dal confronto tra la sceneggiatura originale e il film compiuto, che chiarisce ulteriormente la complessità del lavoro di trasposizione messo in atto da Pasolini per ogni singolo episodio (si veda in particolare il capitolo sulla storia di Lisabetta e del vaso di basilico). Ma gli esiti di quella che l'autore stesso definisce una "metodologia eclettica, tale da impiegare laicamente lo strumento volta a volta più vantaggioso per l'esame di una determinata 'faccia' del prisma testuale" (p. 5), conducono a un insieme ancor più ricco e stratificato di riferimenti intertestuali e intermediali. Emblematico, in questo senso, il capitolo dedicato a ser Ciappelletto, che intreccia molteplici prospettive d'analisi: oltre ad accertare lo strettissimo legame figurativo che l'episodio intrattiene con la pittura di Bruegel, Villani chiarisce i principi compositivi del racconto con esempi che spaziano da Spielberg a Borges fino a *Il mago di Oz* e, soprattutto, propone un' affascinante connessione con uno dei soggetti incompiuti di Pasolini, *Sant'Infame*.
Alle ultime pagine del libro viene affidato il confronto, anche questo foriero di spunti interpretativi, tra la struttura definitiva del film e quelle più ambiziose ipotizzate nel trattamento prima e poi nella sceneggiatura. Di particolare interesse il legame tracciato tra il *Decameron* e il terzo capitolo della *Trilogia della vita*: proprio *Il fiore delle mille e una notte* costituirebbe la compensazione al rimpianto suscitato in Pasolini dall'aver rinunciato, all'interno del *Decameron*, alle novelle d'ambientazione araba.

Alice Autelitano

Marsilio

Francesco Bruni, Paolo Virzì, *Caterina va in città*, Venezia, Marsilio, 2003

Roberto Campari, *Film della memoria. Mondi perduti, ricordati e sognati*, Venezia, Marsilio, 2005

Umberto Contarello, Francesco Piccolo, Michele Placido, Domenico Starnone, *Ovunque sei*, Venezia, Marsilio, 2004

Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia, Stefano Rulli, *Quando sei nato non puoi più nasconderti*, Venezia, Marsilio, 2005

Il favoloso mondo di Jean-Pierre Jeunet

Uscito nelle sale nel febbraio del 2005, e passato quasi del tutto inosservato, *Una lunga domenica di passioni* (*Un long dimanche de fiançailles*) ha consacrato definitivamente il suo autore, Jean-Pierre Jeunet, come uno dei pochi registi e sceneggiatori contemporanei (aggiungerei in quasi solitaria compagnia di Tim Burton) assertori di uno stile creativo e fantasioso a metà strada tra la fiaba e il realismo poetico.
Jeunet, classe 1953, regista e sceneggiatore, ha al suo attivo ormai cinque lungometraggi e alcuni cortometraggi di animazione, *L'Evasion* (1978), *Le Manege* (1979) e *Pas de repos pour Billy Brakko* (1984). Se pur circoscritta, la sua filmografia può essere suddivisa in due momenti fondamentali: da un lato il binomio *Delicatessen* (1990) e *La città perduta* (*La Cité des enfants perdus*, 1996) girati e sceneggiati con la collaborazione dell'amico Marc Caro, che sembrano portare avanti un comune discorso di ispirazione surrealista, e dall'altro *Il favoloso mondo di Amélie* (*Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain*, 2001) e *Una lunga domenica di passioni*, che, prendendo le distanze dai due film precedenti, si caratterizzano per una maggior capacità affabulatoria e coerenza narrativa. Tra queste due coppie si inserisce, come una meteora, l'esperienza hollywoodiana del quarto episodio della saga di Alien, *Alien: la clonazione* (1997), del quale Jeunet ha curato solo la regia. Matrice comune di queste pellicole (escluso il già citato *Alien: la clonazione*) è la volontà di raccontare delle fiabe moderne, ambientate in mondi barocchi, costruiti con maniacale attenzione ai particolari, che mescolano al loro interno suggestioni ricavate dalla pittura, dal fumetto, dalla fotografia, dalla letteratura, dalla pubblicità, e popolate da creature bizzarre e singolari. Mondi stilizzati a metà strada tra sogno e ricordo, che si riallacciano a quella tradizione letteraria francese che da Raymond Queneau approda direttamente alla Parigi multietnica, ricca di personaggi al limite del credibile, di Daniel Pennac. Le storie di Jeunet, sempre in bilico tra la commedia e il grottesco, spesso venate da un sottile *humour* nero, sono, al di la dell'universo diegetico, delle complesse architetture narrative, caratterizzate da un uso ricercato del tempo del racconto, da un sapiente utilizzo della descrizione e dalla compresenza di diversi codici linguistici e riferimenti intertestuali al mondo del cinema. Dal punto di vista tematico è costante il riferimento al mondo dell'infanzia, spesso guardato con nostalgia, che si manifesta a diversi livelli del discorso narrativo: se ne *La città perduta* è il fulcro della narrazione, l'anima dell'intero *plot*, ne *Il favoloso mondo di Amélie* si riduce all'attenzione verso le piccole cose, alla capacità di guardare alla vita quotidiana con occhio nuovo e alla dimensione ludica. Comune è anche il tentativo di creare dei mondi stilizzati che poco hanno a che fare con la realtà, che richiamano le illustrazioni dei libri per ragazzi o il mondo dei cartoni animati. A lungo si è parlato della Parigi ripulita e virata a tinte pastello di Amélie che, da un lato, ammiccava alle messe in quadro dei grandi fotografi francesi del novecento (André Kertész, Atget) e allo sguardo di fine secolo dei pittori impressionisti e, dall'altro, al mondo dell'animazione, tanto da sembrare uno *storyboard* in movimento (analogia che appare evidente agli occhi di chi ha avuto il piacere di visionare i disegni realizzati da Luc Desportes per il film). Altro elemento ricorrente nella poetica di Jeunet è il tema del destino e il continuo tentativo di modificarlo, di piegarlo ai propri desideri che, già ben presente in *Amélie*, trova in *Una lunga domenica di passioni* la sua rappresentazione più convincente.
Ma per scoprire i segreti di questo "favoloso mondo", così complesso per invenzioni creative e per riferimenti più o meno colti, è necessario calarsi al suo interno, riprendendo in mano i singoli film in modo da poterne cogliere gli elementi ricorrenti, le strutture, i modi e i tempi del discorso.
Partiamo da *Delicatessen*, il lungometraggio d'esordio. Il film è stato realizzato a quattro mani con Marc Caro, fumettista di talento, appartenente al celebre gruppo francese dei *Métal Hurlant*, che ne ha notevolmente influenzato l'immaginario figurativo. Immaginario visivo, quello di Caro, che ha segnato anche lo scenario di *La città perduta* che, con *Delicatessen*, sembra voler costruire l'icona di un mondo futuribile a metà strada tra *art decò* e *design* modernista anni Cinquanta, con evidenti e continui riferimenti al mondo dei *cartoons*.
Delicatessen, pur essendo per molti versi un'opera frammentaria dal punto di vista narrativo, ha al suo interno già molti degli elementi che troveremo nei film successivi. La storia ambientata in una Parigi fumosa e stilizzata, mette in scena le vicende di un umanità affamata e scampata a una ignota catastrofe, rappresentata metaforicamente dagli abitanti di un decadente condominio che sopravvivono cibandosi di carne umana. Il condominio, come simbolica rappresentazione della società, ritornerà anche nel successivo *Il favoloso mondo di Amélie*. In questa cornice si inserisce la vicenda di Louison, un povero *clown* che, rimasto senza lavoro, accetta di prestar servizio come *factotum* alle dipendenze di un macellaio che con l'inganno attira nella sua bottega giovani nerboruti per farne carne da macello. Sul *plot* principale, la storia di Louison, vittima inconsapevole, che vive ingenuamente tra le quattro mura del palazzo e si innamora di Julie, la figlia del macellaio, che, a sua volta, tenta di proteggerlo dalle insidie del padre, si inserisce una galleria di ritratti di personaggi secondari, sui quali il regista insite costruendo delle storie straripanti di particolari. I fratelli Kube che nel loro piccolo appartamento hanno messo in piedi una catena di montaggio, scandita da meticolosi e ripetitivi gesti, nella quale costruiscono barattolini che imitano il muggito delle vacche; la lamentosa famiglia Tapioca perennemente affamata; il tranquillo *ménage* dei coniugi Interligator continuamente minacciato dai rocamboleschi tentativi di suicidio della signora Interligator, costituiscono dei microcosmi narrativi del tutto autonomi rispetto all'intera vicenda. In questi mondi, ricchi di ingranaggi, di macchine inutili che richiamano i *ready made* di Marcel Duchamp o le architetture Dada, il rumore acquista un posto di rilievo tanto da determinare il ritmo della diegesi. Come dimenticare il crescendo della scena d'amore tra il macellaio e la giovane signorina Plusse, sottolineato da un concerto di molle cigolanti, fischi, panni battuti, gomme gonfiate e note di contrabbasso, restituite allo spettatore da un vorticoso montaggio parallelo, che ritornerà in forma più mitigata, come citazione autoreferenziale, ne *Il favoloso mondo di Amélie*. Evidente è il richiamo a un classico del cinema chapliniano come *Tempi moderni* (1936) e in generale ai *gag* fisici delle *slapstick comedy* del periodo del muto, riferimento rintracciabile anche nella costruzione del personaggio di Louison a metà strada tra la motilità di Charlot e la tristezza di Buster Keaton.
Delicatessen diventa il prototipo dei film successivi, grazie soprattutto a questo particolare espediente narrativo nel quale gli elementi secondari, i personaggi di contorno, con le loro storie presenti e

passate, si mescolano al *plot* principale arricchendone lo scheletro. Va detto che se in *Delicatessen* e *La città perduta*, l'insistere sui particolari poteva spesso diventare un limite, soffocando il racconto principale e dando allo spettatore la sensazione di trovarsi di fronte a una storia episodica e frammentaria, nei due film successivi (*Il favoloso mondo di Amélie* e *Una lunga domenica di passioni*) la storia principale si libera acquistando una maggiore solidità, e l'importanza dei *subplot* viene ridimensionata rispetto al quadro d'insieme. La ridondanza della descrizione che sospende il tempo dell'azione per aprire continue parentesi, rimane una delle tecniche narrative preferite da Jeunet; esempi maturi di questo espediente sono rintracciabili sia ne *Il favoloso mondo di Amélie* che in *Una lunga domenica di passioni*. In ambedue i film, al di là dei contenuti, la tecnica del racconto è assai simile: una voce fuori campo, un narratore extradiegetico, in terza persona, presenta una serie di personaggi attraverso la dicotomia "mi piace/non mi piace" e guida lo spettatore, saltando continuamente dal particolare al generale e dal presente al passato, nell'universo narrativo del film. Come si può osservare dall'*incipit* de *Il favoloso mondo di Amélie*[1] il tentativo è quello di riportare gli avvenimenti, lontani e vicini, casuali e non, all'interno di un unico disegno predefinito nel quale il destino funge da elemento di raccordo. Le vicende di Amélie e di Mathilde sono per un certo verso speculari: sono entrambe due giovani donne, con un'infanzia alle spalle sofferta e solitaria, che sospendono la propria esistenza consacrandola agli altri. La prima, spinta da una sorta di missione, è desiderosa di donare la felicità a chi le sta intorno, mentre la seconda è tormentata dalla ricerca del proprio fidanzato scomparso durante la Grande Guerra. In entrambe i casi l'occasionale scoperta /ricezione di una scatola contenente i tesori di un passato lontano, diventa il motore della narrazione. È l'incidente scatenate che porta le due ragazze a imboccare la strada verso il superamento del proprio *fatal flaw*[2], quella "mancanza fatale" che impedisce loro di vivere in armonia con il mondo circostante e che solo alla fine della narrazione riusciranno entrambe a superare: Amélie smetterà finalmente di rendere migliore la vita altrui pensando alla propria felicità e Mathilde ricongiungerà il filo che la legava al suo Manech. I personaggi femminili acquistano nelle storie di Jeunet un ruolo fondamentale. A partire dalla dolce Julie, timida, goffa e solitaria suonatrice di contrabbasso, protagonista di *Delicatessen*, alla Miette de *La città perduta*, bambina adulta, coraggiosa e segretamente innamorata del gigante bambino One, Jeunet tenta di definire il suo prototipo femminile, che trova il suo compimento con i personaggi di Amélie e Mathilde. Donne bambine, stilizzate, che di femminile, nell'accezione comune del termine, hanno ben poco, se non un'innata dolcezza e uno sguardo malizioso e impertinente, che si rifanno a modelli illustri come Louise Brooks e Audrey Hepburn e che sono impeccabilmente interpretate da Audrey Tautou, volto iconico di questa nuova figura femminile. In questo viaggio nel mondo fantastico di Jeunet, *Una lunga domenica di passioni*, tratto dal romanzo omonimo di Sebastien Japrisot, diviene una summa della sua poetica. È un film complesso che coniuga al suo interno il gusto del romanzesco e quello per il *mélo* che caratterizzava in parte *Il favoloso mondo di Amélie*. È un film che parla d'amore ma non è un film d'amore; descrive in modo esemplare e con estrema cura nei particolari la guerra ma non è un film di guerra; è una fiaba ma non è un film fantastico; ha la struttura del giallo ma allo stesso tempo non è un *noir*. L'elemento della *detection* unito alla dimensione storica, sono sicuramente le novità narrative di maggior importanza apportate da Jeunet al proprio universo drammaturgico. L'uso dell'inchiesta di stampo poliziesco condotta dalla protagonista Mathilde ha una doppia valenza: permette a Jeunet di sostituire, con un elemento fortemente cinematografico, l'espediente narrativo delle lettere che l'omonima protagonista riceveva nel romanzo dal quale il film è stato adattato; e contemporaneamente diventa motore propulsivo della vicenda. Rispetto a *Il favoloso mondo di Amélie*, al quale sembra essere indissolubilmente legato, *Una lunga domenica di passioni* perde la centralità del protagonista unico: il personaggio di Tina Lombardi, altra figura femminile forte, funge, almeno per gran parte della narrazione, da *alter ego* alla vicenda di Mathilde. La molteplicità dei punti di vista, conseguenza della struttura ad inchiesta, e l'uso del narratore extradiegetico, moltiplicano i piani temporali passando continuamente dal passato al presente, da una narrazione con focalizzazione interna a una con focalizzazione esterna, senza perdere di vista l'organicità dell'intreccio narrativo che tiene fino all'ultimo fotogramma.

Il favoloso mondi di Amélie

Jean-Pierre Jeunet è sicuramente un autore complesso, che conosce alla perfezione il mezzo cinematografico e non solo, che si può amare alla follia o allo stesso modo detestare, ma che sicuramente ha dimostrato nella sua breve carriera che accanto alla via del realismo narrativo è possibile raccontare delle storie toccanti e altrettanto reali grazie a uno stile simbolico, grazie al recupero del senso primigenio della fiaba, non più nenia per bambini, ma mezzo per normalizzare le paure, i desideri, i sogni di una società.

Ilaria Borghese
Centro Studi Sergio Amidei

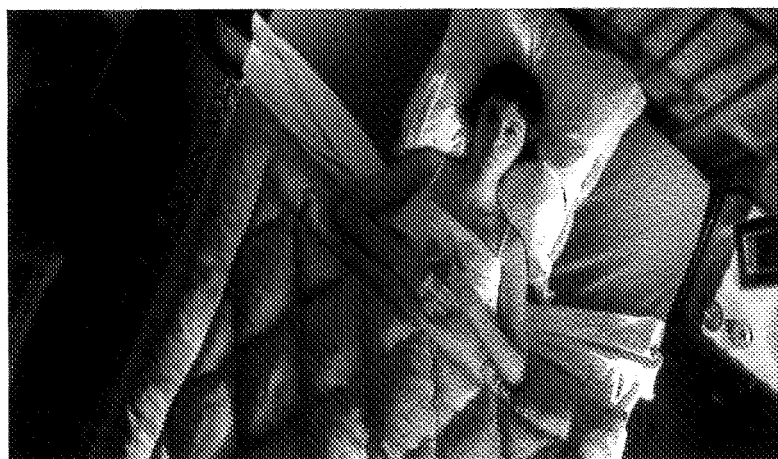
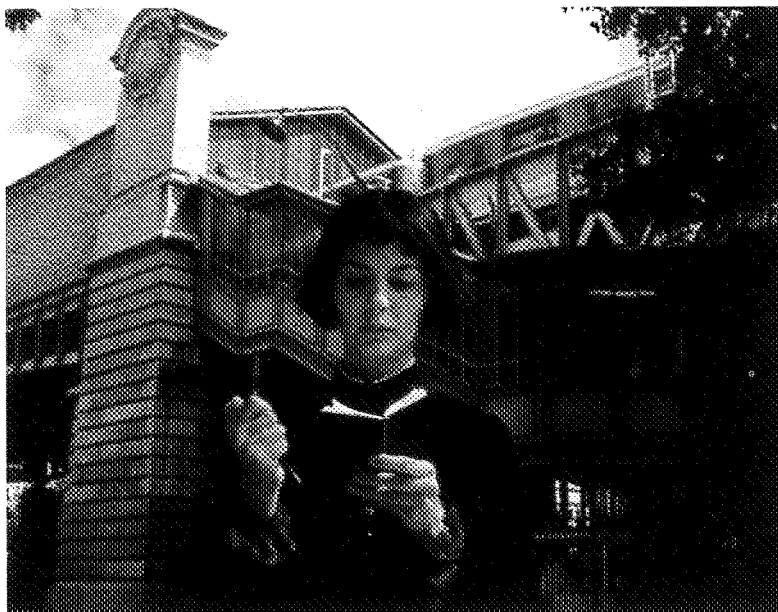
Note

1. "Il tre settembre 1973, alle ore 18, ventotto minuti e trentadue secondi, una mosca della famiglia dei califoridi, in grado di produrre 14.670 battiti al minuto, plana su Rue Saint-Vincent a Montmartre... Nello stesso istante in un ristorante all'aperto, a due passi dal Moulin de la Galette, il vento si insinua magicamente sotto una tovaglia, facendo ballare i bicchieri senza che nessuno se ne accorga... In quell'istante al quinto piano del 28 di Avenue Trudaine nel IX Arrondissement, Eugene Colère, di ritorno dal funerale del suo miglior amico Emile Magineu, ne cancella il nome dalla sua rubrica... Sempre nello stesso momento, uno spermatozoo con cromosoma X del signor Raphael Poulain si stacca dal plotone per raggiungere un ovulo della signora Poulain, nata Amandine Fouet... Nove mesi dopo nasce... Amélie Poulain".
2. Con il termine *fatal flaw* si intende: "La carenza essenziale, l'errore fatale del personaggio [...]. Il personaggio della storia viene a trovarsi in una situazione di crisi, il suo modo di vita non gli permette né lo spinge ad uscirne: deve quindi affrontare, consapevolmente o inconsapevolmente, la sfida del cambiamento", in Daniele Costantini, Gino Ventriglia (a cura di), "Il film come arco di trasformazione del personaggio", *Script*, n. 12-13, gennaio-febbraio, 1997.

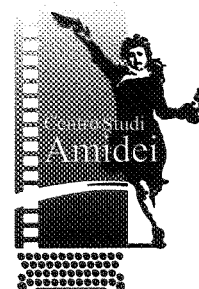
Film da leggere non solo da vedere

Centro Studi Sergio Amidei

Saverio Costanzo, Sayed Qashua, Camilla Costanzo, Alessio Cremonini, *Private*, Marsilio, Venezia 2005

In questo secondo appuntamento con l'editoria che guarda con interesse al mondo della sceneggiatura, la nostra attenzione è caduta sulla collana *Nuovo Cinema Italia* della casa editrice Marsilio, collana diretta da Carlo Macchitella e realizzata in collaborazione con Rai cinema, che dal 2003 ha già al suo attivo più di una decina di titoli pubblicati. *Nuovo Cinema Italia* raccoglie al suo interno solo sceneggiature italiane di qualità, dando spazio oltre ad autori consolidati come Pupi Avati, Gianni Amelio, Francesco Bruni, Paolo Virzì e altri ancora, anche ai giovani sceneggiatori di talento come Marco Ponti e Saverio Costanzo. Peculiarità di questa operazione editoriale è la tempestività con la quale vengono pubblicate le sceneggiature rispetto all'uscita dei film nelle sale, sono state infatti da poco editate le sceneggiature di *Quando sei nato non puoi più nasconderti* di Marco Tullio Giordana, Sandro Petraglia e Stefano Rulli, presentato in concorso all'ultimo Festival di Cannes, *Ma quando arrivano le ragazze?* di Pupi Avati e *Cuore sacro* di Gianni Romoli e Ferzan Ozpetek. Ogni singolo volume è inoltre arricchito da materiale paratestuale e da un'introduzione affidata di volta in volta a critici, giornalisti cinematografici, registi ecc., che hanno il compito di guidare il pubblico verso la lettura, a volte straniante, di una sceneggiatura, arricchendola di informazioni relative alla genesi

Il favoloso mondo di Amélie

creativa e suggerendo diverse chiavi interpretative.
Tra i vari titoli di sicuro interesse forniti dalla collana si è scelto di dare spazio a *Private*, perchè opera prima di un esordiente, Saverio Costanzo, e soprattutto perché film molto diverso rispetto al panorama nazionale, a metà strada tra *Cinéma-Vérité* e *fiction* narrativa, che affronta con un taglio pungente e intellettualmente corretto un tema tanto lontano, ma al tempo stesso assolutamente presente, come quello del conflitto israelo-palestinese.
Il film racconta la vicenda, ispirata ad un fatto di cronaca realmente accaduto, di una famiglia palestinese costretta a condividere la propria abitazione con un plotone di soldati israeliani. Costanzo, che nasce come documentarista, mette qui a servizio della *fiction* tutta la sua esperienza, e si impegna a reinventare la realtà evitando le suggestioni letterarie, i dialoghi premeditati e i riti canonici della drammaturgia. Si interroga sui risultati dell'incontro tra una normale quotidianità e la violenza della storia. Cosa può accadere a una normale famiglia palestinese quando in una manciata di secondi la Storia vera, quella che da anni coinvolge e sconvolge i territori del medio Oriente, della striscia di Gaza, si inserisce nella vicenda privata, alterando i delicati equilibri che regolano la vita di tutti i giorni. La sceneggiatura di *Private* è a suo modo un *unicum*; Costanzo e i suoi collaboratori hanno scritto un copione in più lingue: metà in arabo, metà in ebraico e con alcune tracce di inglese. La storia si basa su una serie di testimonianze raccolte in Palestina da Costanzo stesso, che ha scelto di mantenere le lingue originarie dei vari personaggi per restituire allo spettatore il massimo grado di veridicità della vicenda.
Un'operazione intellettuale molto raffinata questa, che passa dalla resa drammaturgica della finzione cinematografica alla realtà, dalla stilizzazione del conflitto palestinese attraverso il dramma che può nascere nelle quattro mura domestiche, alla vita reale, nella quale la scelta di far lavorare assieme attori palestinesi e israeliani, che recitano nelle loro lingue, costringe gli interpreti a replicare sulla scena il dramma della loro effettiva condizione storico-sociale.
Una sceneggiatura, quella di *Private*, che per usare le parole di Irene Bignardi, che ha curato la prefazione al volume, è stata "viva e in movimento, fino al momento in cui è stata fissata dal film e tradotta successivamente in italiano per la pubblicazione". La sceneggiatura pubblicata risulta, nella sua lettura, assai diversa rispetto al film, proprio perché la traduzione in italiano (necessaria per la sua comprensione al pubblico italiano) ha fatto perdere al testo di partenza questo fondamentale elemento, che arricchiva il contenuto originale di un importante sottotesto, quello della difficoltà di comprensione che passa anche attraverso la diversità linguistica. Si può dire che la versione pubblicata da Marsilio in un certo senso non sia la vera sceneggiatura del film, ma piuttosto il suo scheletro, la sua ossatura, che nonostante questa distanza dall'originale, ha il pregio di invitare il lettore, proprio per questa sua diversità, alla visione del film.

Ilaria Borghese
Centro Studi Sergio Amidei

Università degli Studi di Udine
Associazione Sergio Amidei
Transmedia s.p.a.

Master in Scritture per il Cinema.
Sceneggiatura/Critica
Gorizia, dicembre 2005-dicembre 2006

Il Master intende formare figure professionali (sceneggiatori, critici, professionisti dell'industria dell'audiovisivo, autori di testi multimediali) capaci, grazie all'acquisizione di competenze teoriche e tecniche specializzate nell'ambito della scrittura cinematografica, di comprendere le dinamiche narrative dei testi audiovisivi, adattando tali conoscenze a specifici obiettivi, siano essi quelli di inserirsi nelle attività di sceneggiatura, di critica o di produzione di testi multimediali.
La domanda di iscrizione deve essere presentata entro il 21 ottobre 2005. Le prove di selezione si terranno il 3 novembre a Gorizia.

Per informazioni:
www.uniud.it; masterdams@damsweb.it

I tuoi occhi, le mie mani

Steve McQueen alla Fondazione Prada

Da sempre, quando si tratta di videoarte, di quella così vicina alla realtà e contemporaneamente al cinema, di quella che usa al minimo la tecnologia, che la occulta quasi dietro immagini all'estremo della sgranatura e angoli di ripresa insoliti, si cerca di trovare inutili etichette. C'è sempre un gran bisogno di definire, classificare, chissà perché. Cinema documentario ma che lavora in mancanza di qualsiasi regia. Cinema che non è, arte che pure non è, così sradicata dai valori classici e tanto lontana da quelli, oramai, "post postmoderni".

Eccoci al punto. Stando così le cose, il minimo che si può dire dell'arte di Steve McQueen il trentaseienne inglese vincitore, tra le altre onorificenze, del Turner Prize nel 1999, a cui la Fondazione Prada ha dedicato quest'anno la prima personale antologica italiana, è che in questo contesto non è *sexy*. Un dato di fatto. Nel senso che la sua non è arte che cerca di sedurre lo sguardo dello spettatore proponendogli belle immagini, né mondi "altri" tanto belli da vedere. Cosa che, naturalmente, non sarebbe in alcun modo il suo obiettivo.

L'arte di Steve McQueen, è arte esteticamente semplice, ma è anche e forse ancor di più cinema libero, senza vincoli e senza artifici, girato in 8, 16 e 35 millimetri, fatto di riprese di diapositive in serie, di installazioni realizzate tecnicamente con molto poco. Dettagli che moltiplicano il punto di vista, che a volte hanno un po' il sapore degli *Home Movies*, con quel montaggio discontinuo che avvicina blocchi narrativi distinti in modo evidente ed arbitrario. C'è accessibilità, c'è proporzione, c'è rigore e tutti questi elementi concorrono e costringono ad entrare emotivamente nell'opera, che ti chiama in causa sentimentalmente, ma non sensualmente. Non proprio. Tutto resta ad uno stadio quasi infantile, inteso come livello di emozioni primarie. Certi fantasmi, quelli classici. È la memoria personale e sociale ad essere chiamata in causa, a dover strutturare le immagini dell'ordinario tirando fuori l'insolito. Dice McQueen che il suo scopo è creare "caos controllato"[1], improvvisazione, sorpresa, passando come riesce da un momento all'altro, da un registro ad un altro opposto, attraversando più livelli, più dimensioni, muovendosi tra personale e sociale.

I suoi lavori mettono in scena luoghi diversissimi, dalla metropoli alla miniera del Sud Africa, immagini quotidiane, semplici, naturali, ritraendo momenti che a volte sono propri della sua vita e altre volte parlano di comunità, di gruppi, quando addirittura non hanno valenza sociale assoluta. Il lavoro di Steve McQueen è anche antropologia visiva, la sua vicinanza a Jean Rouch, al *cinéma-verité*, è palese e dichiarata. La sua figura di artista-cineasta si arricchisce ancora, tingendosi di una nuova sfumatura peraltro assolutamente riconosciuta e istituzionalizzata nel momento in cui, ricordiamo, l'artista è stato scelto nel 2003 dal London's Imperial War Museum che gli ha commissionato un lavoro ufficiale, di svolgimento non certo a breve termine, sulla guerra in Iraq.

Un interrogativo centrale nell'ambito scientifico antropologico riguarda la valenza di certo materiale, girato da quegli scienziati che usano il cinema come elemento di completamento della normale ricerca sul campo, contrapposta al valore delle immagini prodotte da un cineasta che non ha precise competenze circa le discipline antropologiche, ma che elabora comunque prodotti per certi versi molto vicini ai materiali realizzati per la ricerca. Con McQueen il discorso si amplia, si apre al mondo dell'arte; non si tratta più di valenza, di differenza. Come diceva Jean Rouch, è impossibile essere un antropologo senza essere anche un po' un cineasta, e viceversa[2]. E un artista, allora; perché, se tutto ciò è vero, come il suo autore anche il film si troverà ad essere a metà tra differenti percorsi. Realtà e finzione, i principali, ma ci sono in questo caso tanti altri umori da tenere in considerazione.

Se il film etnografico è strumento di comunicazione, e per di più a due livelli, uno scientifico e uno divulgativo[3], che supera la sola descrizione dell'evento osservato, coglie il lavoro costante e comune di elementi compresenti nell'azione e ne ferma in immagine il simbolismo culturale latente, i film di Steve McQueen lavorano più o meno allo stesso modo. Anche nelle sue immagini si avverte questa urgenza, questa polisemia. Le immagini così disconnesse, dicevamo, dal continuo di spazio e tempo, sovrastate da momenti di assoluto silenzio interrotti bruscamente da suoni fastidiosi e assordanti che bloccano l'elaborazione emozionale e partecipativa dello spettatore, danno modo di giocare d'accumulo sulle azioni, le rappresentazioni e le formule che si susseguono freneticamente, spesso contemporaneamente. Mostrare qualcosa significa per contagio tirare in gioco immagini vicine, si tratti anche solo di prossimità sensibile, così come nascondere qualcosa è occultare campioni di esperienze che all'evento mancante rimandano. La selezione rigorosa, che comunque lascia spazio ad un certo margine di libertà, resta efficace dal punto di vista cognitivo in ambito antropologico, e nelle opere di McQueen diventa il punto in cui si inserisce la partecipazione emotiva personale. L'osservazione si traduce nel film, oggetto che diventa scopo e mezzo della visione e della componete emotiva.

Sono tanti gli esempi che si potrebbero fare di questa parte costitutiva dell'arte di McQueen. Segue questa direzione *Once Upon a Time*, lavoro sulla imposizione dell'idea di realtà con approccio interdisciplinare, commissionato nel 2002 dal Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, realizzato in collaborazione con NASA e SETI, che utilizza le immagini già esistenti della vita sul nostro pianeta prese dal famoso disco di rame delle navicelle spaziali Voyager alla fine degli anni Settanta. Ed ancora *Western Deep* e *Caribs' Leap*. Il primo realizzato in Super 8 all'interno della miniera aurifera più profonda del mondo, in Sud Africa. Lo spettatore assiste alla discesa dei minatori nelle profondità della terra, giù per tre chilometri e mezzo con un rumoroso e instabile ascensore per poi seguire, immerso nell'oscurità come gli operai, lo svolgersi del lavoro nella miniera. Il filmato si conclude con la ripresa degli estenuanti e ripetitivi esercizi di purificazione del corpo che i minatori devono svolgere alla fine di ogni turno, scanditi dall'allarmante e fastidioso suono di una sirena che giunge improvvisa e inaspettata – un'altra volta l'elemento sorpresa – a rompere il silenzio cupo e inquietante della prima parte del film, della vita sotto terra e della sua non voce. *Caribs' Leap*, presentato per la prima volta a Documenta nel 2002, si compone di due proiezioni consecutive e mandate a ciclo continuo. Il filmato richiama un avvenimento del 1651, quando a Grenada, nelle Antille, luogo d'origine della famiglia di McQueen, un gran numero di nativi del luogo si gettò volontariamente dal dirupo oggi noto, appunto, come Caribs' Leap, piuttosto che sottomettersi alla dominazione francese. L'opera si articola in una prima parte – il tramonto sulla

Carib's Leap

Western Deep

spiaggia dell'isola con lo scorrere lento e tranquillo della vita, i gesti e le azioni quotidiane — seguita da un'altra scena meno tranquillizzante e più vicina all'atmosfera del fatto che viene citato.
Insieme a questi ultimi due lavori, per la personale alla Fondazione Prada sono state selezionate alcune delle ultime opere di Steve McQueen, realizzate negli ultimi anni e già presentate altrove, e due installazioni create appositamente per l'occasione. L'elemento sorpresa giocato dai video si riflette anche nella stessa struttura spaziale e architettonica dei luoghi, appositamente modificata, resa unica proprio per volere dell'artista. Tutti i filmati e i box luminosi delle installazioni sono posizionati nella penombra, quando non nella totale oscurità come *Pursuit*, l'opera posta nella sala centrale, le cui pareti sono interamente ricoperte di specchi così che tutte le superfici rimandino — modello caleidoscopico — le immagini del video, moltiplicandole all'infinito. Il buio, ancestrale paura, elemento inquietante, si associa al timore dello smarrirsi suscitato dal labirinto — labirinto di specchi per di più.
Il lavoro forse più emblematico insieme a *Pursuit*, più "sentimentale" dell'antologica, è un breve film del 2004, *Charlotte*. Si narra, anzi è lo stesso McQueen a dichiararlo, che l'idea dell'opera sia scaturita da un incontro dell'artista con Charlotte Rampling, durante il quale lui espresse il desiderio di "toccare la faccia" di lei. Così, dopo l'accettazione della "sfida", il risultato è stato un lavoro girato in 16 millimetri che per sette minuti mostra l'immagine dell'occhio dell'attrice "tormentato" dalle mani dell'artista. Le dita, le palpebre, la pelle, le ciglia. Mani, occhi. Immagini in *loop*, disturbanti anche per lo spettatore che assiste da solo, nella semi oscurità alla proiezione. Il suo occhio, questa volta elemento vivo e reale e non immagine su uno schermo, percepisce i movimenti e le azioni, le segue, immagini linguisticamente attive ma in un certo senso costrette a rimanere quasi segrete, così personali e che, naturalmente, partecipano del percorso della storia della visione, del valore della visione cinematografica, richiamando prima di tutto la celebre scena dell'occhio tagliato di *Un chien andalou*.
Il gioco delle associazioni mentali si conferma ancora una volta fondamentale nell'opera di Steve McQueen: lo sguardo essenzialmente viene legato alle immagini — mentali prima di tutto — che diventano percorso, rituale quasi, tra gli schermi e gli spazi di proiezione.

Anna Soravia

Note

1. Si veda in proposito Hans Hulrich Obrist, Angeline Scharf, "Interview de Steve McQueen par Hans Hulrich Obrist et Angeline Scharf", in *Steve McQueen*, Parigi, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, 2003.
2. Si veda in generale Jean Rouch, *Il cinema del contatto*, Roma, Bulzoni, 1988.
3. Paolo Chiozzi, *Manuale di antropologia visuale*, Milano, Edizioni Unicopli, 1993, p. 85.

Realtà/Finzione: Slater Bradley e la *Doppelganger Trilogy*

Kurt Cobain's suicide was our generation's Kennedy assassination[1]

Tre stanze vuote, arredate soltanto da uno schermo. Tre stanze buie, senza fonti di luce, né finestre. Tre cubi, neri e compatti, all'interno dei quali scorrono le immagini che compongono la *Doppelganger Trilogy* (2001-04), opera dell'artista californiano Slater Bradley. Apparsa per la prima volta nel 2004, presso la galleria Blum & Poe di Los Angeles, *The Doppelganger Trilogy* è stata recentemente acquisita dal Guggenheim Museum di New York, sotto la supervisione di Nancy Spector. Bradley, nonostante la giovane età, ha al suo attivo già parecchie personali — a New York, dove vive e lavora; a San Francisco, dove è nato nel 1975; ma anche a Tokyo, Berlino, Londra e Ginevra — nonché numerose partecipazioni in esposizioni collettive nei più prestigiosi musei del mondo. Muovendosi a cavallo tra fotografia e videoarte, Bradley ha avuto modo di lavorare anche come regista di videoclip musicali, dirigendo *Melody* per la band newyorchese Blonde Redhead, a cui dona un'atmosfera bizzarra, inquietante e ossessiva, che caratterizza anche lo stesso brano musicale, connotato da una forte ripetitività strutturale[2].
The Doppelganger Trilogy è composta da tre video, dalla durata appunto assimilabile a quella di un videoclip *à la* MTV: *Factory Archives* (2001-2002), *Phantom Release* (2003) e *Recorded Yesterday* (2004). Ognuno di questi è "dedicato a", ma soprattutto ha per protagonista un musicista, la cui fama trascende il proprio lavoro e la propria produzione musicale, facendone fondamentalmente un'icona della cultura pop contemporanea e un prodotto della cultura massmediatica. I tre video sono dedicati, nell'ordine, a Ian Curtis (1956-1980), cantante della punk band Joy Division; a Kurt Cobain (1967-1994), leader dei Nirvana, grunge band emersa sul finire degli anni Novanta e a Michael Jackson, ex superstar della scena musicale pop, ormai relegato alle pagine di cronaca dei più squallidi tabloid. Attraverso il lavoro di messa in scena e l'immedesimazione attoriale vengono inscenate false *performance*, che hanno il sapore di mini-*biopic*, sollecitando la memoria del pubblico e alimentandone il gusto per la reliquia

Marilyn

mediatica. *Factory Archives* e *Phantom Release*, in particolare, giocano apertamente con la sollecitazione del ricordo e con il richiamo alle immagini di repertorio.

Tripleganger

Ciò che da subito colpisce è il paradosso intrinseco al titolo stesso dell'opera. *Doppelgänger* è un vocabolo tedesco che letteralmente significa sosia. Adottato dalla lingua inglese, viene definito dall'*Oxford Dictionary* come "apparition or double of a living person". Il termine si riferisce quindi a una replica, meglio ancora a un replicante, a un'entità che assume la posizione dell'altro nel mondo, e porta inscritto nel suo stesso nome il suo carattere duale. Rendendolo parte di una triade, di una trilogia, facendone un elemento di una serie, Bradley ci rammenta l'importanza del processo di serializzazione che consegue all'epoca della riproducibilità tecnica e che caratterizza i prodotti dell'industria culturale. Naturalmente, l'idea di trasformare un artista in prodotto, in icona riproducibile all'infinito, non è certo nuova. Il riferimento più ovvio va evidentemente a Andy Warhol, e a certi suoi lavori come *Marilyn* (1967).

Gli esiti di molti artisti contemporanei che affidano la propria espressività principalmente alla fotografia e al video, non fanno che confermare un percorso contemporaneo nei territori della comunicazione (con l'immediatezza dell'immagine, anche se evocativa o simbolica) e della riproducibilità del messaggio. Andy Warhol è stato il profeta di questa trasformazione, il profeta della comunicazione e della riproducibilità dell'opera d'arte[3].

La mitizzazione del personaggio sembra allora essere uno dei pilastri su cui si fonda la cultura contemporanea e a cui i fenomeni di riutilizzo e riciclo delle immagini, di *cut-up* e di ricontestualizzazione, così come di rimediazione[4], forniscono le fondamenta. Bradley riflette sulla trasformazione della "persona" in "personaggio", in immagine riproducibile e commerciabile, ma ottiene in conclusione il risultato opposto, attraverso un processo che restituisce alle tre immagini e ai tre personaggi il loro spessore di "persona". Vediamo come.

L'idea di una trilogia del doppio è in sé una perversione, che però Bradley controlla e dirige alla perfezione, facendo sì che la trilogia si riveli "necessary to express the transfiguration that the doppelganger undergoes in this video installation"[5]. Per realizzare la sua trilogia, Bradley ha lavorato a stretto contatto con un attore, Benjamin Brock, la cui più importante caratteristica è quella di assomigliare fisicamente a Bradley stesso. Questo ha permesso all'artista di mettere in atto un procedimento che passa attraverso la corporeità di Brock e il suo ruolo di medium, di elemento di mediazione, per portare a compimento la riflessione sul doppio.

> Benjamin Brock is neither simply playing Slater Bradley nor is he merely assuming the role of three cultural icons. Rather, Brock plays Bradley playing Curtis, Cobain, and Jackson. In the space between oneself and society's icons – a space defined by desire, adulation, and envy – Slater Bradley inserts his real life doppelganger. Bradley casts another as himself, so that he in turn can play another. With this inflation of the double, Bradley transforms the doppelganger into a tripleganger: the interplay between oneself, one's double, and life's icons[6].

Brock assomiglia a Bradley, e interpretando Curtis, Cobain e Jackson è un po' come se Bradley stesso riproducesse le star che decostruisce e ricostruisce. Attraverso i tre video, Bradley fa in qualche modo risorgere i tre artisti. Curtis e Cobain risorgono attraverso la manipolazione di quello che, a tutti gli effetti, sembra essere *found-footage*, cioè materiale filmico prodotto da altri, che permette all'artista di sperimentare, stravolgendo il significato dell'originale e veicolando nuovi significati. Per i due artisti, accomunati dalla morte per suicidio, Bradley ha creato due video che riescono perfettamente nell'impresa di fungere da doppelganger. Questi video sono qualcosa che "sta per" il materiale originale, che ne prende il posto, fino a lasciare lo spettatore intrigato e confuso, a chiedersi dove mai abbia visto prima le immagini di quel concerto dei Joy Division o dei Nirvana. I materiali vengono poi lavorati da Bradley incorporando spezzoni che sembrano direttamente scovati in vecchi archivi:

> The images are tattered and torn, blurred and overexposed. Like a memory trying to reconstitute itself or a fantasy wanting to come to life, each segment enacts a past that never was, a future that will never be. Brock as Bradley and Ian Curtis fades in and out of the grain, falls in and out of the frame. Brock as Bradley and Cobain drowns in colours and a haze. Brock as Bradley and Jackson gets lost in overexposure and fades into the empty spaces of history[7].

Di nuovo, il legame con la commercializzazione dell'arte e della cultura contemporanea è evidente. Come un nuovo disco dei Beatles dopo la morte dei membri della band, come l'ennesimo reperto cinematografico, come l'ultimo *director's cut* o l'*extended version* di un qualsiasi DVD, i due video di Bradley citando e imitando ripropongono immagini che al tempo stesso ci sono familiari e nuove, solleticando la nostra memoria di fan.
Nel caso di *Recorded Yesterday*, invece, il video è costruito interamente su una *performance* del doppelganger di Jackson, che ripropone il famoso *moonwalk* su un palcoscenico vuoto, e presumibilmente davanti a una platea vuota. Utilizzando un super-8 in bianco e nero, senza sonoro, e in cui la materia del supporto pare disgregarsi, cadere a pezzi e decomporsi davanti ai nostri occhi, il video diviene materialmente una metafora della carriera di Jackson, nonché una efficace allusione alla mutazione fisica che il cantante ha subito nel corso degli anni.
L'influenza del videoclip musicale e del cinema sul lavoro di Bradley è evidente. Il videoclip funziona in buona sostanza attraverso modalità di costruzione e messa in scena della star, che attivano modalità di coinvolgimento dello spettatore[8]. Il lavoro di Bradley mima benissimo tale meccanismo attivando una memoria spettatoriale condivisa e un gusto *vintage* per il recupero e il riciclo. Fin qui non ci sarebbe nulla di nuovo. Il punto di forza del lavoro di Bradley è dato invece dallo stravolgimento dei canoni ai quali i videoclip ci hanno abituato. Bradley dapprima elimina il sonoro dal video dedicato a Jackson; rovina e rende pressoché invisibile l'immagine di Curtis, ormai un ricordo sbiadito nella memoria dei non cultori; inquadra Cobain dalle più disparate angolazioni, che impediscono allo spettatore di vederne il volto. Dopodiché, trasforma i musicisti in icone, attraverso un processo metonimico per cui alcuni tratti, alcune caratteristiche peculiari (la tristezza di Curtis, i capelli lunghi e il maglione sformato di Cobain, il tipico

passo di danza di Jackson) si trovano a veicolare significati più complessi, diventando rappresentativi degli artisti nella loro pienezza. L'attore che impersona i tre musicisti ne porta addosso i tratti essenziali e si fa riconoscere dallo spettatore, nonostante il lavoro di messa in scena tenda ad annullare il più possibile le marche che permetterebbero il riconoscimento, escludendo primi piani, dettagli, inquadrature frontali, privilegiando invece le immagini sporche, dall'aria amatoriale, che nascondono piuttosto che svelare. Così facendo, Bradley ridimensiona i tratti distintivi che caratterizzano le icone mediatiche, e restituisce alle tre immagini il loro spessore di persona, decostruendone l'aspetto di personaggi e facendo della *Doppelganger Trilogy* uno specchio fin troppo fedele, un doppelganger del nostro tempo.

Veronica Innocenti

Note

1. Michael Calderone, "Art Imitates Angst", http://www.popmatters.com/music/features/040404-cobainkurt.shtml.
2. Ripetitività della melodia ma anche del testo: "Why did you kill that poor old man, melody / Why did you kill that poor old man, melody / She said, 'He was never good to me' / She said, 'He was never good to me' ". Blonde Redhead, *Melody*, dall'album *Misery is a Butterfly*.
3. Gianni Mercurio, "Andy Warhol, la fabbrica dell'arte", in Mirella Panepinto, Gianni Mercurio (a cura di), *Andy Warhol. La fabbrica dell'arte*, Milano, Electa, 2001, pp. 9-10.
4. Jay David Bolter, Richard Grusin, *Remediation. Competizione e integrazione tra media vecchi e nuovi*, Milano, Guerini e Associati, 2002.
5. Paul Flaming, "Tripleganger: Slater Bradley's *Doppelganger Trilogy*", http://www.blumandpoe.com/slaterbradley.
6. *Ibidem.*
7. *Ibidem.*
8. Paolo Peverini, "Il videoclip: un'analisi dei dispositivi enunciativi", in Isabella Pezzini (a cura di), *Trailer, spot, clip, siti, banner. Le forme brevi della comunicazione audiovisiva*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 67-109.

Il nostro Novecento

Soul of a Century di Michael Kuball

Il successo mondiale di film come *Fahrenheit 9/11* di Michael Moore (USA 2004) o *Super Size Me* di Morgan Spurloch (USA 2004) ha risvegliato un interesse straordinario per il genere documentario, rafforzando, però, la tendenza ad affidare le sorti del film all'importanza e al sensazionalismo dell'oggetto stesso dell'indagine più che alla capacità del regista di entrare in contatto con la realtà indagata.
Il filone documentaristico americano è dotato di indubbia capacità comunicativa e riesce ad incrementare il proprio successo grazie anche ad un intelligente lavoro di marketing (siti internet che pubblicizzano il film e vendono gadget in concomitanza della sua distribuzione nelle sale, libri pubblicati sulla scia del successo del film – ad un mese dall'uscita nei cinema è stato messo in vendita *Non mangiate questo libro*, versione cartacea del documentario anti-Mc Donald, edito dalla casa di distribuzione del film in Italia).
A mio avviso, però, i film sopra citati rischiano di rivelare un'anima troppo commerciale, riuscendo ad impressionare, ma non a far pensare, a far ridere, ma non ad emozionare.
In questa sede vorrei prendere in considerazione un documentario sicuramente meno spettacolare, più riflessivo e sentimentale, non divertente e sensazionalistico, ma che ha il grande pregio di distanziarsi da questa tendenza.
Soul of a Century, documentario del 2001 del tedesco Michael Kuball, si inserisce in una corrente "alternativa", in un circuito di nicchia, cui hanno aderito cineasti provenienti da molte parti d'Europa[1], che hanno preferito andare alla ricerca della quotidianità racchiusa nei film di famiglia girati durante l'arco esistenziale del mezzo cinematografico, la cui normalità o ricerca di normalità spesso crea un esemplare contrappunto con il frangente storico in cui il cinema si inserisce.
La peculiarità del cineasta tedesco consiste, infatti, nella pratica del "found footage", cioè nella creazione di film da riprese amatoriali d'archivio, utilizzate per mostrare al pubblico dei percorsi storici e per riflettere su di essi, donando, attraverso il montaggio, una seconda esistenza ad immagini che, tolte dal loro contesto domestico, rischierebbero di finire nel dimenticatoio.

Gli home movie, nel passaggio da un ambito fruitivo privato ad uno pubblico, diventano una testimonianza di un certo aspetto di quel quotidiano non certo straordinario o sconvolgente, ma la cui documentata esistenza, in un contesto antropologico, sociale e storico può dare un apporto produttivo, rispondendo a domande sugli usi e i valori di un gruppo umano più o meno ampio e vicino o lontano nel tempo e nello spazio.
Soul of a Century ripercorre il secolo appena trascorso, ritraendolo sia in chiave poetica e metaforica che storiografica e sociologica, attraverso due frequenti e peculiari modalità di rappresentazione, o meglio di montaggio.
La prima è il particolare uso delle immagini amatoriali con cui Kuball crea una sorta di metonimia cinematografica, in quanto indica attraverso immagini simboliche un concetto allargato o assai più concreto. Nella prima parte del film, per esempio, mentre il narratore parla dell'inizio della guerra civile spagnola nel 1936, scorrono sullo schermo le immagini di un gruppo di bambini che giocano alla guerra tra le dune di una spiaggia normanna, allestendo, in una maniera così realistica da sconvolgere, il campo di battaglia e inscenando perfettamente i morti e i feriti.
Il secondo aspetto concerne, invece, l'uso non esplicativo o orientativo delle parti narrative, che acquistano in questo caso una funzione "metanarrativa", "immaginifica", ampliando gli orizzonti del film per arrivare quasi a toccare la poesia e la filosofia e stimolando la riflessione attraverso una scossa emotiva. È il caso, per esempio, dell'introduzione della narratrice che "invita" lo spettatore dentro al primo capitolo del documentario, presentandone con le sue parole l'argomento stesso: il desiderio.

Kuball mentre visiona alcune pellicole con il proiettore

Michael Kuball agosto 2004

La voglia di filmare ed essere filmati, di ampliare il raggio, il margine di libertà, il piacere di vivere... è questo il desiderio e il desiderio è la sorgente di tutto ciò che è visibile, che è l'anima del film...

All'interno della cronologia del documentario si sviluppano diversi nuclei tematici, legati agli altri dal punto di vista temporale, ma spesso contrapposti dal punto di vista contenutistico. Difatti è proprio questa mescolanza di scene felici e scene tristi, scene di vita famigliare e scene di guerra, scene di amore e scene di odio, a stimolare nello spettatore la consapevolezza delle due facce di cui è composta le realtà.
Il film è diviso in due capitoli: *Il desiderio* (1900-1940) e *Il disincanto* (1940-1980). La guerra rappresenta il nucleo centrale, lo spartiacque e punto di non ritorno tra queste due parti, tra il desiderio dei "bei tempi andati" e il disincanto portato dalla guerra.
Per comodità di analisi, considererò il Secondo Conflitto Mondiale anch'esso una parte e, quindi, prenderò in considerazione tre fasi nella linea temporale del film.
La prima è per lo più dedicata alla vita famigliare con i suoi riti e la sfacciata ostentazione della sua unità in un primo timido approccio con lo strumento magico che permette alla famiglia stessa di crearsi, ricrearsi e addirittura rivedersi nei momenti di massima felicità.
Le scene che compongono questa sezione presentano, quindi, la ricerca da parte dei membri della famiglia di entrare in effettivo contatto con la macchina da presa e di ricreare la propria presenza in quanto gruppo unito, in quanto famiglia ideale e reale al tempo stesso.
In queste immagini traspare, insieme all'imbarazzo e alla curiosità per questo nuovo strumento, l'incapacità dei soggetti ripresi di porsi rispetto ad esso, data l'abitudine alla staticità obbligata dall'atto fotografico.
Come sostiene Eric de Kuyper nel saggio "Aux origines du cinéma: le film de famille"[2], vi era all'inizio una vera e propria "ossessione del movimento", nella ricerca non solo della mobilità, ma anche di una certificazione dell'autenticità di questi momenti d'azione, che in seguito, al momento della visione del filmino, avrebbero dovuto esprimere la felicità stessa della famiglia.
Gli elementi centrali, che fungono da struttura in questo primo nucleo e che presentano diverse sfumature concettuali, sono i bambini e i giovani che accentuano il senso di un tempo che non ritorna, in quanto immagine universale dell'alba della vita, oltre che momento dell'esistenza di ognuno dove più forte è l'ottimismo verso il futuro e più struggente il desiderio di un'eterna felicità.
Altro elemento strutturante è rappresentato dall'automobile, mezzo di trasporto allora elitario, che si lega di frequente in queste riprese a luoghi di vacanza e svago e che connota, conseguentemente, insieme ai ricchi vestiti e alle principesche abitazioni, quella esigua parte della società che a quel tempo poteva permettersi macchina da presa e pellicola e di cui sola, quindi, apprezziamo l'ingenua e ironica goffaggine, rimpiangiamo la giovinezza, conosciamo parte dell'intimità e delle usanze famigliari.
La seconda parte è — come dicevo poc'anzi — dedicata alla guerra e il passaggio a questo argomento così radicalmente diverso è segnato dall'immagine gioiosa di due fidanzati, Edgar e Gisela, che giocano sulla spiaggia, immagine alla quale fa da contrappunto la ripresa effettuata da un cineamatore nel '38 che assiste a Dortmund alla demolizione della sinagoga, prima fase verso la catastrofe.
Kuball affronta questo delicato argomento in un modo molto particolare, in quanto preferisce affrontare questi anni bui mostrandoci l'inconsapevole quotidianità dell'opinione pubblica. Per esempio, montando alcune immagini del filmino di una famiglia tedesca durante la sua vacanza a Dachau nel 1939, proprio a pochi chilometri dal campo di concentramento che già in quell'anno, a pochi mesi dallo scoppio della guerra, conta più di quattromila detenuti. Sempre in quegli stessi mesi la Gioventù Hitleriana percorre la Germania in bicicletta per temprare il fisico e lo spirito allo scopo di raggiungere l'ideale nazista della perfezione, un ideale che esalta la forza e la violenza, nonché la guerra. Durante una gita scolastica un alunno riprende con la sua cinepresa i finti scontri a fuoco con gli amici, mentre turisti affascinati dalla magnificenza dei palazzi del potere ne documentano i simboli e i colori.
A tal proposito, l'uso di pellicole a colori, già in alcune delle riprese risalenti alla fine degli anni Trenta primi anni Quaranta, rappresenta uno degli aspetti che maggiormente colpisce di queste immagini, dal momento che le fa sembrare recenti, e solamente simboli e tracce di altri tempi ne rivelano la vera età. Il colore, infatti, rappresenta l'attualità, la contemporaneità, per uno spettatore dei giorni nostri. Vedendo quelle immagini è come se la realtà, la Storia, uscisse dal bianco e nero un po' vecchio e rigato per divenire improvvisamente più viva, quasi tangibile.
Dopo averci presentato, da un lato, la noncuranza e la scarsa consapevolezza di molta gente, dall'altro l'appoggio talvolta ingenuo al regime nazista, Kuball ci presenta immagini che si riferiscono più concretamente all'invasione della Francia e della Russia, alla deportazione di ebrei e zingari, oltre alle uniche riprese del campo di concentramento di Dachau prima della liberazione, effettuate dal panettiere lì impiegato. Sempre lo stesso cineamatore, in quel frangente, riprende la festa per la prima comunione della figlia, mentre il sonoro di repertorio tratto da cinegiornali e giornaliradio e la voce narrante ci informano su cosa accade a livello internazionale, fuori dalla sfera domestica, protagonista sullo schermo.
La terza ed ultima parte è introdotta dalla testimonianza filmata del ritorno a casa, al termine della guerra, di un oppositore al regime.
Questa è incentrata sugli sviluppi del cinema amatoriale e di famiglia, legati, da un lato, alle migliori condizioni di vita, a seguito del boom economico, e, dall'altro, all'insorgere di una mentalità più progressista, che vuole liberarsi di molte catene sociali.
La maggiore presa di coscienza delle potenzialità dello strumento cinematografico e una sempre crescente padronanza nel suo utilizzo stimolano un uso talvolta artistico o molto personale della cinepresa. Come esempio in merito, Kuball ha inserito *Le Cinéaste amateur* (1952), cortometraggio del francese Tellier, caratterizzato da un impiego sapiente del montaggio, e il corto di propaganda rivoluzionaria girato da Maurice Le Maitre negli anni della contestazione in Francia.
Riguardo al rapporto semisimbiotico di alcuni cineamatori con la propria cinepresa, il regista ci mostra alcuni estratti dei lunghi filmati della cineamatrice Naomi Neven Du Mont, che negli anni Settanta documenta così la sua vita da hippy, fatta di viaggi ed esperienze a contatto con la natura, in una ricerca talvolta astratta di forme, suoni e colori.

Sicuramente, la scelta di dare una seconda esistenza ad immagini dimenticate per anni sotto la polvere ed affidare loro il compito di raccontare il XX secolo esula dall'ambito professionale; a mio avviso è un fatto di carattere e di inclinazione personale ad una visione più intimistica della vita e del proprio lavoro, che forse può apparire anacronistica e anticommerciale. Questo perché non vuole spettacolarizzare il nostro vissuto o la nostra intimità, pratica ormai comune nell'era dei reality show e di trasmissioni come *Paperissima*, che hanno trasformato l'abitudine a girare film di famiglia in una ricerca dello strafalcione comicogrottesco destinato al pubblico televisivo, professionalizzando il cineamatore ed inserendolo nella logica della competizione e del profitto[3]. La forza di un film come *Soul of a Century* è quella di attribuire al nostro vissuto qualcosa di più di un paio d'ore in un palinsesto televisivo ridondante o di due minuti dentro al confessionale in diretta dalla Casa del Grande Fratello: il potere della memoria e del ricordo.

Marcella De Marinis

Note

1. L'ungherese Peter Forgacs, il belga André Huet, il tedesco Alfred Beherens.
2. In Roger Odin (a cura di), *Le Film de famille. Usage privé, usage public*, Parigi, Méridiens Klincksieck, 1995, pp.14-15.
3. Laurence Allard in Roger Odin, "Il film di famiglia", *Bianco & Nero*, n. 1, gennaio-marzo 1998, p. 13.

Telefilm Festival
Milano, 5-8 maggio 2005

Serial Housewives

Da John Waters a Martha Stewart, appunti su un nuovo fenomeno di culto

"Mi chiamo Mary Alice Young e nella mia vita non c'è nulla che faccia notizia. Almeno fino a quel giovedì, quando ho aperto il cassetto dell'armadio, ho preso un revolver che non era mai stato usato e mi sono sparata un colpo in testa".
La voce fuori campo di Mary Alice Young, casalinga suicida ed evidentemente disperata, introduce la nuova serie televisiva americana di culto con ventuno milioni di spettatori, *Desperate Housewives*, arrivata a febbraio su Fox Life Italia e in dirittura d'arrivo anche sulla generalista Rai Due, che la trasmetterà a novembre.
La voce narrante di Mary Alice accompagnerà lo spettatore nei meandri e nei misteri di Wisteria Lane. Questo il nome del quartiere dove alloggiano le quattro superstiti amiche di Mary Alice, Lynette, Susan, Gabrielle e Bree, pronte a capire il disagio che ha generato il folle gesto, ma soprattutto a indagare sui misteri che il gesto stesso sembra portare alla luce. Queste le protagoniste quindi, quattro quarantenni casalinghe, che di casalingo hanno ben poco, nel senso più nostrano del termine, che associa a questo appellativo un immaginario fatto di lavori domestici, femminilità castrate, pezzuole in testa e via dicendo. A Wisteria Lane di tutto ciò compare ben poco, se tralasciamo i bambini urlanti della ex donna manager Lynette, che lanciano pappette e allestiscono veri e propri giochi senza frontiere nel salotto di casa, davanti ad un padre/marito tanto inerme quanto inutile. Accanto a Lynette, che ha abbandonato una sicura carriera di successo per una vita da moglie e madre, con ogni rimpianto possibile ed immaginabile e con un marito che l'ha "messa incinta tre volte in quattro anni", troviamo un ridotto ma efficace spettro di personalità femminili e modelli sociali. La nevrotica e superimbranata Susan, madre poco competente e certamente poco influente, è stata mollata dal marito per la giovane e meno problematica segretaria, da cliché. Lei cerca invano di rifarsi una vita puntando il maschio di turno, nella fattispecie un aitante idraulico che, però, non sembra dimostrare grande sensibilità, occupato da questioni evidentemente più interessanti ed occulte. L'ex modella Gabrielle, invece, si è sposata un uomo di potere e denaro, optando per una vita fatta di certezze concrete e non aleatorie, come quelle di origine sentimentale. Per compensare questo eccesso di raziocinio si dedica con un certo successo al giovanissimo giardiniere, col quale ripercorre fedelmente le orme di *Lady Chatterley*[1]. Nulla di nuovo sotto il sole, insomma, qui tutto si svolge ricalcando i più solidi cliché. Nemmeno Bree ci regala emozioni inedite. La sua casalinga dalla prussiana nevrosi per la perfezione ci ricorda la buona vecchia Martha Stewart, personaggio che la realtà ha chiaramente rubato al cinema e alla letteratura di costume, icona sulla quale quel geniaccio di John Waters aveva giustamente puntato gli occhi quando realizzò quel piccolo cult movie che è *La signora ammazzatutti* (*Serial Mom*, 1994).
E Bree più di tutte ci ricorda le atmosfere di quel film, con le sue creme di basilico, i suoi soufflé perfetti serviti su tavole da rivista, dove i tovaglioli fanno pendant con le tende del salotto. Come non ricordare la splendida Kathleen Turner, sempre perfettamente agghindata e sorridente, mentre si contorce in un ghigno d'orrore davanti alle scarpe di vernice bianca indossate dopo il 18 di Settembre.... O ancora le telefonate oscene destinate alle vicine di casa, subito ricompensate con cesti di torte e marmellate fatte in casa. La perversione della mamma assassina di Waters è la stessa di Bree, ma Mark Cherry, creatore della serie, coniuga l'ironia e un chiaro intento sarcastico ad una impalpabile amarezza e il suo personaggio assume contorni patologici più ampi, che a tratti fuoriescono dalla macchietta per consegnarci una donna fragile e tutto sommato simpatica, che ha accanto un uomo apparentemente perfetto e totalmente meschino. Dalla visione dei primi tre episodi del serial è Bree il personaggio vincente, quello che racchiude il senso dell'impostazione.
Certo è che Wisteria Lane si nutre di suggestioni di vario tipo e di originale ha ben poco, al di là ovviamente del chiaro intento critico che nasce dal ricalcare così precisamente una serie imprecisata e riconoscibilissima di cliché, secondo una pratica tanto classica quanto difficile da rinnovare. Forse da questo deriva la freddezza, inevitabile da constatare, che si respira durante e dopo la visione. C'è il Lynch dei giardini perfetti dalle palizzate bianche che nascondono segreti e corruzione[2], c'è il Ballard dei suoi giochi da

bambini e dei condomini impazziti[3], c'è tutta l'ironia di John Waters, appunto, c'è l'erotismo da soap del citato Lawrence. La fotografia patinata di queste casette perfette (che sono, curiosità, tutti set preesistenti di grandi produzioni degli ultimi anni, riciclate per l'occasione... quando si dice metacinema) ci abbaglia come quel vecchio geniale video degli scomparsi Soundgarden, *Black Hole Sun*[4], dove barbie di lusso arrostivano su barbecue in giardinetti verdi smeraldo sotto cieli di un azzurro inquietante, mentre ci conduce nei sentieri di Wisteria Lane, quartiere che prende il nome da una pianta parassita di natura devastante. Qui nulla è lasciato al caso. E sotto questo sole malato e splendente che tutto cuoce si sviluppa una trama fatta di misteri e scheletri nell'armadio, che non risparmia nulla: tradimenti, truffe, inganni di ogni tipo e omicidi vecchi e nuovi, il tutto ovviamente condito da una superba dose d'ironia e sarcasmo: quando le amiche sistemano i vestiti dell'amica morta non mancano di sottolineare come dichiarasse una 42 pur portando effettivamente una 46...

Chi ha visto in queste casalinghe le degne eredi del quartetto di *Sex & the City* ha sbagliato di grosso però. Passino ironia e tagliente sarcasmo di certe situazioni, che comunque non sfiorano l'intelligente sfacciataggine, lo schiaffo all'ipocrisia che situazioni e dialoghi del serial sulle single newyorchesi non mancava di sferrare, ma la complessità dei personaggi, il grado di identificazione e immedesimazione sono ricordi lontani.
Dobbiamo evidentemente dare tempo alla pianta della Wisteria, per vedere quali frutti è capace di dare, perché l'inizio è meritevole, intelligente, ma anche freddo e un po' di superficie.

Margherita Chiti

Note

1. D.H. Lawrence, *L'amante di Lady Chatterley*, Milano, Biblioteca Universale Rizzoli, 2004.
2. *Blue Velvet*, David Lynch, 1986.
3. J.G. Ballard, *Un gioco da bambini. Una favola nera di agghiacciante perfezione*, Milano, Baldini Castoldi Dalai, 1999; *Il condominio*, Milano, 2003.
4. Soundgarden, *Supeunknown*, A&M Records, 1994.

Desperate Housewives

Veronica Mars

La serializzazione della serie: *Veronica Mars* e le altre

Apparentemente nulla di nuovo, sotto il sole della California. Veronica Mars ha diciassette anni e frequenta il liceo di Neptune, che altro non è se non l'ennesima incarnazione di quelle cittadine assolate che tanto piacciono alle serie televisive adolescenziali degli ultimi anni. Da *Buffy* (*Buffy the Vampire Slayer*, 1997) a *O.C.* (2003), le ambientazioni californiane sembrano sempre modellate sui luoghi che caratterizzavano *Beverly Hills, 90210* (1990): il liceo, le ricche abitazioni, la spiaggia. Qui vive Veronica, circondata da ragazzi cresciuti a coca-cola e cornflakes, dediti al surf, all'assunzione illegale di alcolici e al bullismo scolastico. Apparentemente nulla di nuovo, appunto. Ma l'apparenza inganna.
Già dal suo *pilot*, *Veronica Mars* (2004) – visto in anteprima al Telefilm Festival (Milano, 5-8 maggio 2005) – appare ricco di elementi intriganti[1]. Neptune non è infatti così tranquilla come sembra, rivelandosi ben presto un verminaio di segreti e bugie in cui Veronica si trova invischiata. Dopo il brutale omicidio dell'amica Lilly, la vita di Veronica cambia drasticamente. Suo padre, sceriffo locale incaricato delle indagini, accuserà dell'omicidio il ricco e influente padre di Lilly, scatenando una reazione a catena che lo porterà a scontrarsi con i potenti del luogo, perdendo il lavoro e innescando il processo di disfacimento della sua famiglia. Rimanendo al fianco del padre, Veronica firma la sua condanna all'emarginazione, ostracizzata e schernita dai compagni di scuola e da quelli che credeva amici.
I tratti distintivi di questo prodotto sembrano essere due. In primo luogo, il carattere spiccatamente derivativo che *Veronica Mars* possiede nei confronti delle serie tv che l'hanno preceduta. Rick Altman parla di *generificazione* per indicare il meccanismo per cui "formule di successo vengono serializzate in cicli di film e questi assumono gradatamente la stabilità dei generi"[2]. Nel caso dei prodotti seriali televisivi, la modalità con cui si articola un processo per certi versi vicino a quello di generificazione è multiforme. Le serie televisive frequentemente danno vita a *spin-off*, cioè serie concatenate a quella da cui hanno origine, che si sviluppano intorno alle vicende di uno dei personaggi secondari del prodotto da cui nascono, riproponendone caratteristiche e idiosincrasie. Un secondo livello, intermediale, sembra mettersi in atto nel momento in cui gli oggetti seriali sono materia di una produzione cinematografica che attinge alle serie tv, trasportandone personaggi e ambienti nella sala cinematografica, e che può dar vita a concatenazioni di film a loro volta di tipo seriale. La dinamica più pertinente al caso di *Veronica Mars* è però quella che vede le serie aprire il campo ad altre serie che riprendono, rispetto al modello di riferimento, il genere narrativo predominante e ne ripetono la formula. Questo non significa riproporre agli spettatori lo stesso prodotto o la stessa storia, ma piuttosto costruire un prodotto che mima quello di successo, attraverso la ripresa di ambienti e situazioni narrative in grado di determinare il buon risultato del prototipo[3].
Veronica Mars è pertanto debitrice di numerose serie più o meno recenti. Neptune è una città con molti, troppi segreti, che occhieggia inevitabilmente a Twin Peaks: l'omicidio della ragazza che apre la narrazione, i sospetti che ricadono sul padre, la corruzione delle forze di polizia locali, la connivenza degli abitanti del luogo, tutto richiama le atmosfere malate di Lynch. Ma c'è anche un po' di *Buffy* in *Veronica Mars*: prima di tutto, per l'ambientazione in una città californiana che non è quello che sembra (e la Sunnydale di *Buffy* altro non è che l'*Hellmouth*, crocevia di forze oscure e maligne in cui le peggiori paure si fanno reali), ma anche per la somiglianza tra le protagoniste, solo apparentemente bionde e indifese, ma in realtà forti, determinate e caratterizzate da un'aura supereroica che, pur non concretizzandosi nell'esistenza di superpoteri, si manifesta nel modo in cui entrambe sono costrette ad affrontare gli eventi della terribile quotidianità.
L'altro elemento che essenzialmente fa di *Veronica Mars* una serie bizzarra è il fatto che, forse, non si tratta affatto di una serie. Se per serie intendiamo un prodotto che possiede una articolazione segmentata della narrativa, il cui principio di organizzazione testuale vede i segmenti che la compongono come episodi autosufficienti, dotati di una chiusura narrativa, non concatenati come le puntate del serial, ci accorgiamo subito di trovarci davanti a un caso ambiguo. In genere, dove il serial sospende sistematicamente il racconto, la serie lo chiude, così che ogni nuovo episodio non sia la continuazione, la ripresa di quello precedente, ma l'inizio di una nuova storia[4]. In

Veronica Mars tutto ciò non accade. Le vicende in cui Veronica si trova coinvolta non trovano soluzione all'interno del singolo episodio e fin dal *pilot* intuiamo che le situazioni sospese, indissolubilmente legate una all'altra, non potranno risolversi che alla fine della stagione, in una concatenazione narrativa che avvicina le modalità di *Veronica Mars* al racconto del serial, strutturandosi su un arco narrativo di ampio respiro, che non può arrivare a uno svelamento anticipato, ma deve necessariamente percorrere tutta la distanza che separa lo spettatore dalla *season finale*[5]. Con *Veronica Mars*[6] si conferma una tendenza forte della serialità televisiva contemporanea, quella al serializzarsi della serie, alla costruzione di prodotti a incastro in cui i singoli segmenti, pur conservando un certo grado di autonomia, lasciano spazio a una cornice che si prolunga per più episodi, se non addirittura per l'intera stagione, alimentando nello spettatore il gusto e il godimento derivanti dalla dilatazione e ripetizione degli eventi, e posponendo il più possibile il momento di distacco conclusivo dalla dimensione diegetica.

Veronica Innocenti

Note

1. http://www.upn.com/shows/veronica_mars/ e http://www.upn.com/shows/veronica_mars_tmpl/index.shtml
2. Francesco Casetti, Ruggero Eugeni, "Altman e l'ornitorinco. Costruire e negoziare i generi cinematografici", introduzione a R. Altman, *Film/Genere*, Milano, Vita e Pensiero, 2004, p. XI.
3. Come accade per quella che ormai ha assunto i toni di una serie in *franchising*: *C.S.I. Scena del crimine* (*C.S.I. – Crime Scene Investigation*, 2000) e i successivi *C.S.I. – Miami* (2002) e *C.S.I – New York* (2004).
4. Milly Buonanno, *Le formule del racconto televisivo. La sovversione del tempo nelle narrative seriali*, Milano, Sansoni, 2002.
5. Così è chiamato negli USA l'episodio conclusivo di una stagione di una serie.
6. Ma anche con *Desperate Housewives – I segreti di Wisteria Lane* (*Desperate Housewives*, 2004) e *Lost* (2004).

La moralità dell'altitudine

Lost. La nuova serie di J.J. Abrams

And Then There Were None...[1]

Diecimila metri in quota, da qualche parte sopra l'oceano. Pochissime altre indicazioni. Solo la turbolenza sempre più violenta che preannuncia l'imminente tragedia. Terribile incidente aereo, di quelli teoricamente da nessun superstite, con la coda del velivolo che si spezza in volo.
Questo è ciò che è accaduto e che ci verrà poi mostrato in flashback dai vari punti di vista dei personaggi, ma non è esattamente la prima scena di *Lost*, l'ultima creazione del nuovo *enfant prodige* della tv americana, J.J. Abrams[2], in collaborazione con Damon Lindelof. Il *pilot* della serie si apre infatti con il risveglio di Jack, colui che ben presto diventerà uno dei personaggi centrali della vicenda, nel bel mezzo di una foresta tropicale. Poco lontano la spiaggia, l'oceano, sconfinato e meraviglioso. Location comuni per tanti telefilm di nostra memoria, luoghi di ritrovo estivi e non solo per ragazzini ricchi, tra party sulla spiaggia e storielle estive. Tuttavia, fin da subito si capisce che non è proprio in quella direzione che lo spettatore verrà condotto. A poco a poco il rilassante sciabordio delle onde viene sovrastato da un penetrante e fastidioso rumore e vediamo la scena nella sua completezza. Sulla splendida spiaggia di sabbia bianchissima, i resti del volo 815 Sidney – Los Angeles della Oceanic Airlines, la turbina che ancora gira e che poco dopo esploderà, corpi, gente ancora viva, alcuni feriti, che cercano di mettersi al riparo. Lo scenario apocalittico del post disastro.
Che si arrivi in breve tempo ad un salvataggio è fuori questione[3], poco ma sicuro, dato che presumibilmente ciò scioglierebbe il conflitto che tiene in piedi l'intera serie; ma non c'è neppure da aspettarsi che tutto si risolva come una sorta di reality alla *Survivors*, dichiaratamente di finzione, con i quarantotto superstiti[4] che si organizzano per resistere alla natura selvaggia e alla mancanza di comodità dell'isola. Da scordarsi pure la leggerezza della serie/sit-com degli anni Sessanta che vedeva protagonisti lo skipper Gilligan e i suoi amici milionari[5]. Come recita uno degli slogan con cui Fox, il canale che in Italia trasmette la serie, l'ha presentata: "Sono sopravvissuti al disastro aereo, ma il peggio deve ancora iniziare".
In *Lost* infatti la comunità che volente o nolente si costituisce e si organizza pian piano attorno ad un leader, Jack, il medico, ovviamente un po' scettico verso il ruolo che suo malgrado si vede attribuire, dovrà fare i conti con due principali pericoli. Il primo riguarda la natura misteriosa dell'isola stessa, così difficile da esplorare dati gli inquietanti segreti che nasconde. Tanto per fare qualche esempio, le terrificanti e letali creature che la popolano e che mai allo spettatore è dato di vedere e la difficile localizzazione della fonte sconosciuta di una trasmissione che i nostri riescono a captare grazie ai pochi strumenti a loro disposizione e che blocca i loro SOS. Senza contare che il messaggio registrato gira in *loop* da sedici anni e il testo non promette nulla di buono... Tanto per fare qualche esempio, appunto! Il secondo pericolo, di cui dicevamo sopra, è rappresentato dagli stessi sopravvissuti. Ognuno di loro, lo si scopre a poco a poco nel procedere della vicenda, nasconde un torbido passato, un segreto o giù di lì che si svela lentamente grazie ai flashback di ogni episodio. Un passato inquietante ed inquieto che torna ad infestare le menti dei già provati superstiti, che li mette in pericolo con loro stessi e nella convivenza con gli altri e che, soprattutto, ci fa supporre che ognuno di loro non si trovi sull'isola per caso, ma che in qualche modo sia stato "scelto".
Gli episodi della serie procedono secondo due linee narrative: una principale che ci mostra, in termini di tempo, quarantotto ore trascorse dal gruppo sull'isola[6], ed un secondo tipo di narrazione, centrata ogni volta su un singolo diverso personaggio e che porta alla luce parti della sua vita prima del volo 815. I misteri allora si accumulano e più che portare ad uno svelamento complicano ancor più la soluzione, lasciando aperta la strada alle più svariate ipotesi. L'isola in fondo è molto simile ai suoi (temporanei?) abitanti. Apparentemente luogo sicuro, salvezza e punto in cui attendere i soccorsi, nasconde anch'essa verità oscure.
Oltre ad un'ottima idea di partenza ed una altrettanto ottima sceneggiatura, continuamente carica di tensione e priva di cadute, *Lost* colpisce anche per l'esemplare qualità a livello fotografico e televisivo. Se è in atto una vivace discussione riguardo a come, oramai, certa televisione si avvicini in maniera impressionante per stile e classe al cinema, ed anzi ne rinnovi sempre più frequentemente i modelli, non sarà certo la visione di questa serie a smentire certe affermazioni, alimentandole anzi ancor più.
C'è sicuramente da vedere come si arriverà alla risoluzione dei principali misteri, date le aspettative del pubblico[7], e soprattutto come si potrà articolare una eventuale e già pronosticata seconda stagione[8], senza che il centro della vicenda venga meno ed evitando la ripetizione un po' pretestuosa del modello (come sotto certi aspetti è accaduto ad esempio a *24*).
Uno dei più interessanti punti di forza di *Lost* è dato dall'accumulo di rimandi e citazioni perennemente presenti, forse illuminanti o forse fuorvianti. I modelli, i padri nobili o meno, letterari, cinematografici, etc. sono tantissimi, evidenti o no, e vengono smentiti o rivalutati costantemente. Da *Il signore delle Mosche* a *Dieci piccoli indiani*, da *Jurassic Park* ad *Alive*, alle tragedie shakespeariane e così via. Sicuramente fortissimo è il rimando biblico. Basti dire che la prima stagione racconta i quaranta giorni sull'isola successivi allo schianto aereo e si conclude con un episodio, finale di stagione, dall'eloquente titolo *Exodus*... Ancor di più ricordiamo che le vicende che riguardano il passato di ogni sopravvissuto nascondono ognuna un terribile peccato da espiare. Un rapido riepilogo dei Dieci Comandamenti per vederli esattamente applicabili a ciascuna vicenda e trasgrediti da ogni componente del gruppo.
Non va inoltre trascurata la presenza di dettagli ricorrenti ed incastrati tra loro, che formano una rete perfetta e impenetrabile e collegano le trame di passato, presente e futuro dei personaggi.
In una stagione televisiva in cui una serie come *Desperate Housewives* l'ha fatta da padrone negli ascolti, *Lost* rappresenta l'altra faccia della medaglia. Malgrado l'ambientazione esotica e l'evento inatteso e catastrofico che porta il gruppo dei dispersi sull'isola, anche qui torbidi intrighi si nascondono dietro ad ogni angolo; non si tratta più della tranquilla provincia USA, delle linde villette delle casalinghe di Wisteria Lane, ma le cose non vanno molto diversamente.
I misteri, forse, saranno svelati. Salvezza, redenzione o castigo. Un percorso morale, innanzitutto.

Anna Soravia

Note

1. "E poi non rimase nessuno...", come recita la filastrocca/presagio che è al centro di *Dieci piccoli indiani* di Agatha Christie.
2. Già apprezzato autore di *Alias*.
3. A livello di sceneggiatura la cosa viene motivata col fatto che, al momento dell'incidente, il volo era mille miglia fuori rotta per un guasto tecnico.
4. Appunto. Malgrado quanto stimato all'inizio, sull'isola arrivano ancora vivi e insolitamente quasi illesi in ben quarantotto. Destinati certo a diminuire di numero nel corso degli episodi...
5. Parliamo ovviamente di *Gilligan's Island*, famosa serie in onda sulla tv americana dal 1964 al 1967 e più volte recuperata in seguito, che raccontava comicamente le avventure di un gruppo di milionari naufragati su un'isola deserta del Pacifico durante una tempesta.
6. A parte il pilota e il finale di stagione che con una narrazione più dilatata ricoprono solo una giornata.
7. Tra le varie teorie che secondo il pubblico starebbero alla base del mistero, una delle più accreditate è quella per cui in realtà i personaggi non sarebbero sopravvissuti allo schianto e l'isola quindi apparirebbe come una sorta di luogo mistico (Paradiso? Purgatorio? Inferno...?). Ma si parla pure di una specie di *Truman Show*, o ancora c'è chi sostiene che il gruppo sia giunto in un luogo dove si effettuano segretissimi esperimenti sull'uomo. O forse l'aereo è precipitato proprio nel bel mezzo del Triangolo delle Bermuda...?
8. In qualche modo i creatori si sono tenuti da parte la possibilità di lavorare con nuovi personaggi, considerando il fatto che in questa stagione dei più di quaranta superstiti ce ne vengono fatti conoscere in dettaglio soltanto una quindicina.

Lost

La sit-com nell'era del reality

The Office

Se c'è un genere televisivo che negli ultimi anni contraddistingue la qualità del piccolo schermo britannico, questo è la commedia. Senza nulla togliere ai differenti format di quiz a premi esportati in tutto il mondo, né alle storiche ed eterne soap opera che hanno allevato più generazioni di inglesi, com'è il caso di *East Enders*, è il genere comico che offre gli spunti più interessanti e originali, anche a confronto con la produzione a stelle e strisce. Di particolare interesse è l'attività della BBC, che presenta un'ampia scelta di prodotti comici d'altissimo livello, portando in tal modo avanti un percorso iniziato nei Settanta con il *Flying Circus* dei Monty Phyton, e difendendosi dalla concorrenza dei canali privati inglesi con il loro palinsesto ricco di sit-com d'oltreoceano.

Se la commedia BBC di grande successo, *Little Britain* (realizzato da Matt Lucas e David Walliams), ricalcava troppo gli sketch trasformisti dei mitici Monty[1], il prodotto del quartetto composto da Reece Shearsmith, Steve Pemberton, Mark Gattis e Jeremy Dyson, *The League of Gentlemen*[2], si spinge oltre, arrivando a un politicamente scorretto quasi estremo. La storia del villaggio Royston Vasey e dei suoi bizzarri abitanti – autentici freaks moderni – è un reiterato pugno in faccia all'idea stessa della tranquilla e sana vita delle campagne inglesi: i quattro attori, interpretando ancora una volta più personaggi, si dimostrano in grado di mettere in scena le più orride nefandezze con il più tipico black humor britannico[3], dando vita a un pandemonio di omicidi, taxisti transessuali, famiglie depravate, bambine sadiche e tanto altro ancora in una struttura che collega, a una divisione episodica a gag, un filo narrativo abbastanza forte.

Non potendo citare tutte le nuove sitcom che dal 2000 hanno fatto capolino nelle produzioni britanniche, vogliamo soffermarci su *The Office*[4], un altro prodotto BBC che per popolarità, capacità narrativa e – soprattutto – innovazione stilistica merita di stare su un ideale gradino più alto del podio.

The Office, insignito di numerosi *awards* tra cui il prestigioso Bafta e il Golden Globe, è una sit-com giunta ormai a conclusione e si compone di due serie di sei episodi ciascuna (andate in onda rispettivamente a partire dal 9/07/2001 e dal 30/9/2002) e due episodi speciali trasmessi in occasione del Natale 2003 (26 e 27 dicembre).

La serie è stata creata da Ricky Gervais (che interpreta anche il ruolo del protagonista David Brent) e Stephen Merchant con l'intenzione di rappresentare i paradossi vissuti nella loro decennale esperienza lavorativa all'interno di un ufficio. La prima intuizione che ne ha decretato il successo è stata quella di mettere in scena la vita impiegatizia. Ecco una sit-com in cui i personaggi sono visti solo tra le mura lavorative, lontano dalla famiglia e dalla tipica casa/appartamento delle sitcom più tradizionali e al di fuori di luoghi di lavoro con prospettiva relazionale "esterna" quali bar, librerie, ecc. Se i rapporti familiari o di amicizia sono alla base del nucleo relazionale dei personaggi in una sit-com, *The Office* non tenta nemmeno di mostrare l'esistenza di "una grande famiglia" di colleghi, così come viene paventata dal linguaggio manageriale.

La tematica impiegatizia, la rappresentazione del terziario avanzato, i nuovi problemi occupazionali, le neo tecniche manageriali e i loro linguaggi, il mondo delle "risorse umane", la gestione del personale, la rincorsa a un vuoto potere gerarchico, i corsi di aggiornamento sulla comunicazione e la motivazione dei dipendenti, i paradossi di un lavoro non qualificante da svolgere in luoghi al limite dell'alienazione sono tutte tematiche giunte solo recentemente al centro dell'universo narrativo europeo[5].

The Office segue la vita di ufficio giorno dopo giorno negli spazi di un'industria cartiera, indagando un mondo in cui i protagonisti sono legati tra di loro dall'imposizione lavorativa, dalla condivisione di uno stesso spazio e uno stesso lavoro.

Il vero elemento di innovazione di *The Office* risiede nel presentare gli stilemi del documentario e del reality show, veicolando l'idea che quella rappresentata dalla commedia sia la "realtà"[6], e che non sia quindi necessario storpiare accadimenti e personaggi di un ufficio per renderli irresistibilmente comici. Il risultato è da una parte quello di riuscire a soddisfare la voglia del telespettatore di spiare stralci di vita banale e quotidiana, dall'altra di fornire una critica ancora più feroce e diretta al mondo managerial-impiegatizio, mostrandolo in tutta la sua triste "realtà".

Girato interamente con un digitale "sporco", per accentuare l'effetto di reale, *The Office* inscrive nella diegesi l'atto stesso del suo realizzarsi e le figure dell'enunciazione. La telecamera si aggira tra le scrivanie rubando conversazioni e tempi morti, ogni dipendente è conscio della presenza dell'operatore[7], il quale viene invitato a seguire come testimone questo o quell'accadimento. Il manager David Brent – autentico protagonista della sit-com – recita palesemente in favore della telecamera, mostrando tutta l'ipocrisia di un costante tentativo di atteggiarsi in modo politicamente corretto – tipicamente televisivo –, che maschera a fatica il maschilismo e razzismo del luogo di lavoro. C'è in lui una volontà di utilizzare il medium con intenti autocelebrativi, che evidenzia ulteriormente il gap tra ciò che Brent dichiara in macchina e ciò che effettivamente fa, nel tentativo di apparire un *boss* illuminato, dall'animo artistico e dalla comicità spiccata, ottenendo soltanto che sia la camera stessa il testimone implacabile delle sue innumerevoli *gaffe* e umiliazioni.

Non vi sono risate extradiegetiche, nessuna "istruzione d'uso" per lo spettatore, il suono è in presa diretta e la camera è in costante ricerca di una messa a fuoco su questo o quel dettaglio. A fare da cerniera narrativa sono le interviste ai personaggi delle quali non sentiamo mai le domande dell'intervistatore: i dipendenti commentano i piccoli avvenimenti dei quali sono (siamo) testimoni, evitando sempre di fornire ogni minima informazione sulla loro vita privata. Non vi è una voce narrante o didascalie (almeno nelle due serie regolari) ad indirizzare in qualche modo la narrazione o a valorizzare il pretesto del documentario. La telecamera racconta e mette in scena la storia, è una presenza vigile e a tratti scomoda, una imposizione che in rari casi i personaggi tentano di escludere, di lasciare fuori dalla conversazioni staccando i microfoni, chiudendosi in qualche stanza, allontanandosi dalla sua vista. Partendo come testimone imparziale degli avvenimenti, presto la telecamera assume una parte, spia gli ammiccamenti di derisione dei dipendenti nei confronti del loro manager, si accanisce su David Brent mettendolo alle corde in più momenti, costringendolo ad abbassare la maschera, divertendosi impietosamente a ritrarlo in situazioni al limite della tragicommedia.

A creare un'organicità narrativa sono i movimenti della telecamera a mano, i continui zoom e la messa a fuoco ora su un viso in primo piano, ora su una reazione sullo sfondo. A consentire un ampio uso della profondità di campo e una visibilità totale dello spazio sono le caratteristiche proprie degli interni *open space* da "tipico" ufficio, con la sua assenza di mura se non quelle di vetro che delimitano l'ufficio del manager – il cui interno è comunque facilmente spiabile con uno zoom stretto.

La telecamera sembra avere accesso a tutto ciò che rientra nell'ambito lavorativo (e non solo): riunioni private, cene aziendali, pause pranzo in un bar, serate al pub tra colleghi.

Ricapitoliamo brevemente: *The Office* esordisce negli schermi britannici nel 2001 come un prodotto *low budget*, con poche location e un montaggio essenziale, usa uno stile che, ben presto, per motivi di spazio (un luogo chiuso dove tutto è visibile), di contenuti narrativi (le vicende di un gruppo di persone diverse "costrette" a passare tempo insieme), di elementi stilistici (camera digitale, continua messa a fuoco su focali differenti, ricerca dei personaggi) e di struttura narrativa (le interviste sempre più "stile confessionale") effettua un passaggio dall'approccio documentaristico a quello stile dei reality show che dominano il palinsesto in cui *The Office* va ad inserirsi[8].

Questa commedia, abbandonando le sue convenzioni di genere per contaminarsi con generi televisivi differenti, si basa in tal modo su una prova d'attore e un continuo muoversi sul delicato confine della tv che parla di se stessa, e della possibilità del *verosimile* in una finzione narrativa televisiva sempre più dominata dall'idea di seguire accadimenti reali.

Se gli stilemi sono quelli del reality, anche i temi narrativi sono gli stessi: il divertimento dello spettatore risiede nell'assistere alle performance di David Brent e ai suoi propositi di mostrarsi per ciò che non è, in un disperato tentativo di ottenere le simpatie della telecamera e ambire ad un futuro artistico televisivo.

Detto questo, arriviamo agli ultimi due episodi, allo speciale Natalizio andato in onda nel 2003. Il primo episodio inizia con una didascalia che ricorda come due anni prima la BBC avesse realizzato un documentario dedicato alla vita di una grossa industria cartaria in un ufficio di una piccola sezione a Slough. Gli operatori ritornano per vedere come si sono svolte le vite dei protagonisti in questo arco di tempo lontano dalle telecamere, cercano i dipendenti in capo al mondo per intervistarli e farli incontrare nuovamente dopo anni. Ovviamente è il manager David Brent – licenziato al termine della seconda serie – quello che più di tutti ricalca il percorso del VIP da reality show.

Nello speciale natalizio lo vediamo all'inseguimento del sogno di fare il cantante/attore/comico: aggrappandosi alla popolarità giuntagli dal documentario, eccolo in giro per night club e discoteche cercando un'apparizione in ogni genere di programma o evento, ma tornando sempre come visitatore al suo vecchio ufficio.

Il percorso narrativo della sit-com devia del tutto verso il reality, messo in scena questa volta nella sua prospettiva extratestuale, con i suoi protagonisti alla ricerca di fama. Lo speciale stilisticamente è molto più "documentario"[9], e si dedica proprio a mostrare l'altra faccia del reality stesso, seguendo Brent nel suo nuovo lavoro di rappresentante e nelle comparsate notturne.

Ecco come *The Office* prende, analizza e fagocita quello che può dell'orizzonte non solo "lavorativo", ma anche e soprattutto televisivo. Mette a nudo i nuovi generi e ci gioca, riuscendo in tal modo a portare una ventata d'aria fresca alla messa in scena della *fiction*.

Stefano Baschiera

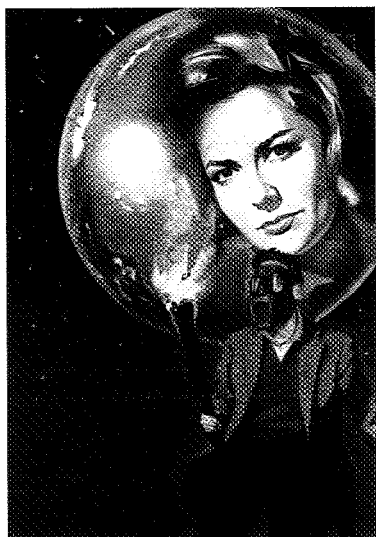
Note

1. *Little Britain* è una serie divertente ma basata su un'idea di comicità non certo nuova, con gli stessi personaggi che in situazioni diverse ripropongono, episodio dopo episodio, gli stessi tormentoni. Ancora una volta la chiave comica risiede nella capacità degli attori di trasformarsi per interpretare diversi personaggi in una feroce rappresentazione degli stereotipi del Regno Unito.
2. Per più informazioni vedi il sito: http://www.leagueofgentlemen.co.uk/
3. Proprio per i particolari temi trattati, *The League of Gentlemen* ha faticato molto di più rispetto a *Little Britain* per ottenere il dovuto riconoscimento, ma è anche vero che quando il riscontro di pubblico e critica è arrivato è stato totale, portando *The League of Gentlemen* al grande schermo.
4. http://www.bbc.co.uk/comedy/theoffice/
5. Gli Stati Uniti – primi fautori di questo modello di lavoro – avevano già evidenziato il senso del ridicolo nel mondo dei "cubicoli", grazie a strip quali *Dilbert* e nei libri di Douglas Coupland, solo per citarne alcuni. Nel vecchio continente si può dire che questo modello sia giunto in un secondo momento e fino a pochi anni fa attendeva una propria rappresentazione. Per il caso italiano pensiamo al recente prodotto Magnolia per Italia 1 *Camera Café* – molto debitore di *The Office* – e al film *Volevo solo dormirle addosso* (2004) di Eugenio Cappuccio.
6. Un aneddoto vuole che la Microsoft abbia mostrato *The Office* ai suoi dipendenti scambiandolo per un vero documentario di "training" aziendale.
7. Lo sguardo è sempre soggettivo. Non vediamo mai l'operatore in nessun caso e non sentiamo mai la sua voce, ma la sua presenza è sottolineata dall'atteggiamento dei dipendenti e dai continui e sporchi movimenti di macchina.
8. Il format ha avuto un tale successo per i motivi citati che sta per partire un'edizione americana.
9. È subito dichiaratamente un documentario e si sviluppa come tale, c'è la volontà di mostrare e meno quella di narrare qualcosa, a parte la risoluzione di alcuni fili narrativi rimasti in sospeso nella serie regolare.

The Office

L'ultimo uomo della terra/The Last Man on Earth: alle origini della leggenda

Un nuovo terrore prende forma dalla morte, una nuova superstizione penetra la fortezza inattaccabile dell'infinito. Io sono leggenda.
Richard Matheson, *I Am Legend*, 1954

Una delle trasposizioni più note del romanzo *I Am Legend* di Richard Matheson è senza ombra di dubbio *L'ultimo uomo della terra* di Ubaldo Ragona e Sidney Salkow (*The Last Man on Earth*, 1964). Un vero e proprio gioiello del cinema horror, antesignano di pellicole come *La notte dei morti viventi* (George Romero, 1968), *1975: Occhi bianchi sul pianeta terra* (Boris Sagal, 1975) e del più recente *28 giorni dopo* (Danny Boyle, 2002). Un capolavoro dimenticato per ben quarant'anni e solo da poco recuperato, permettendogli finalmente di entrare nel mondo dei cult-movies.
È il settembre del 1965. Una strana epidemia portata dal vento sta decimando la popolazione. Gli scienziati non riescono a trovare un antidoto e l'unica cosa certa è che è necessario bruciare i cadaveri onde evitare che al calare delle tenebre risorgano sotto forma di zombie-vampiri. Le giornate di Morgan (Vincent Price) sono scandite da un'ossessionante ritualità basata su paletti conficcati nel petto degli infetti dormienti e rientri furtivi nella casa-tana. Credeva di essere l'ultimo esponente di una razza ormai estinta, ma un giorno...
Film straordinariamente dinamico, dotato di una tensione continua che lo accompagna per tutti gli 86 minuti di durata, girato all'Eur con un budget davvero ridotto (il fascicolo depositato all'archivio centrale di Roma parla di circa 63.000.000 di Lire), vanta un fascino e una completezza che raramente si ritrova in altre produzione coeve.
L'ultimo uomo della terra, caposaldo del filone *zombesco*, presenta molti spunti d'approfondimento, ma soprattutto diversi punti da chiarire.
Mi capitò di vedere questo film per la prima volta durante una delle solite proiezioni per nottambuli e subito ne sono rimasta colpita. La versione non era delle migliori: il formato originale non era stato rispettato e buona parte delle inquadrature risultavano tagliate.
Un fatto mi incuriosì fin da subito e fece scaturire una serie di domande: il protagonista, Vincent Price, molto noto in quegli anni soprattutto per le riletture cormaniane di Poe, era stato catapultato dagli studios d'oltreoceano per girare un film in Italia. Fin qui nulla di strano. Ma si trattava pur sempre di una produzione *low budget*. E poi, fare così tanti chilometri per partecipare ad un film di Ubaldo Ragona? Chi era e che cosa aveva fatto prima di *L'ultimo uomo della terra*? Che tipo di rapporti esistevano in quegli anni tra case di produzione italiane e società americane?
Stimolata da questi interessanti quesiti, iniziai a svolgere delle ricerche.
Prima tappa : recuperare una copia del film.
Prima sorpresa: tranne quella televisiva, non esisteva un'edizione italiana (ma non doveva essere un film italiano?...). Era però reperibile in America con il titolo di *The Last Man on Earth*.
Seconda tappa: visionare la copia a stelle e strisce e collazionarla con quella televisiva italiana.
Seconda sorpresa: le inquadrature non erano uguali. Alcune scene erano presenti nella copia italiana e non in quella straniera e viceversa. In alcuni punti del film erano riscontrabili differenze nelle scelte di montaggio.
In apparenza niente di rilevante, ma poi mi accorsi che affianco alla dicitura "director" compariva un nome che non ha davvero nulla a che vedere con quello di Ragona. Parrebbe, secondo la versione americana, che il vanto di essere stato dietro alla cinepresa negli studi della Farnesina spetti a Sidney Salkow, altro sconosciuto. Poteva trattarsi di uno pseudonimo, ma non era da escludere una di quelle strane coproduzioni o compartecipazioni che tanto erano in voga tra la fine degli anni Cinquanta e il decennio successivo.
A queste curiose incongruenze si aggiungevano le notizie provenienti dal fascicolo depositato all'Archivio Centrale di Roma. Di Sidney Salkow neanche l'ombra, di Ubaldo Ragona solo timbri utilizzati per riportare la sua firma, un soggetto con una storia ambientata negli Stati Uniti e diversi richieste di nazionalità italiana provvisoria.
Le domande che mi ponevo su questo film crescevano esponenzialmente, e parallelamente le notizie a riguardo risultavano sempre più insoddisfacenti. Di queste, forse quella che più mi tormentava era sulla nazionalità della pellicola: si trattava davvero di un film italiano? Molti interventi sullo sviluppo dello zombie-movie italiano ponevano *L'ultimo uomo della terra* (o forse, per meglio dire, *The Last Man on Earth*) come capostipite di una lunga serie di film realizzati nel nostro paese: forse si sbagliavano?
Era necessario fare una scaletta delle priorità e capire da dove si poteva partire per sbrogliare la matassa.
Iniziai con l'analizzare il rapporto tra le case di produzione italiane e quelle americane nel secondo dopoguerra.
Nel caso del film in questione erano coinvolte la Regina Spa, L'Associated Producers Inc. e l'American International Pictures, che si occupò della distribuzione e in particolar modo della campagna pubblicitaria (riportiamo qui alcune immagini del pressbook originale del 1964, edito dall'American Internationl Pictures). D'altronde, quest'ultima non poteva rimane estranea ad una pellicola interpretata dall'amico Vincent.
"Stranamente", riguardo alla Regina Produzioni non si sapeva pressoché nulla, se non che la sua sede era a Roma, il responsabile era Vico Vaccaro (notizie pervenute da un fascicolo depositato nell'Archivio Centrale) e che le sue uniche attività erano legate alla figura di Ragona e al mondo delle coproduzioni. Si tratta di film quali *Vergine per un bastardo* (1966, aka *Bett einer Jungfrau, Das, Sweet Smell of Love*), *Fiesta en el Caribe* (1958, aka *Baldoria nei Caraibi*), *Il fiume dei faraoni* (1955).
Tra gli anni Cinquanta e Sessanta erano molto diffuse le attività di coproduzione e compartecipazione e le cosiddette "coproduzioni eccezionali" (il paese meno influente si limitava al supporto economico). In quel periodo c'era una grossa crisi nel settore dei teatri di posa italiani, sfruttabili dalle produzioni internazionali perché vantaggiosi. Talvolta addirittura si innestavano degli accordi tra una società simil-fantasma e una ditta straniera con collaborazioni esclusivamente finanziarie, con cui poi la casa di produzione principale spartiva i proventi statali.
A ciò si aggiungeva la legge Andreotti, che prevedeva il congelamento del denaro americano derivante dal permesso di doppiaggio, che poteva essere utilizzato nel nostro paese per altre attività artistiche. Dal 1951 al 1963, poi, si erano stabiliti degli accordi fra Anica e Mpaa che permettevano al governo di trasferire negli States il 50% degli incassi dei film a stelle e strisce e contemporaneamente le "alleate" della Mpaa potevano investire il 40% nella distribuzione e produzione di

film italiani, con il risultato che film apparentemente a tutti gli effetti italiani arricchivano le tasche delle società americane.

Già queste informazioni mi potevano dare dei suggerimenti, ma non erano abbastanza.

Dopo aver vagato, inutilmente, per emeroteche e biblioteche alla ricerca di qualche testo che mi illuminasse sulla questione, decisi di cambiare rotta: le fonti cartacee conducevano ad un vicolo cieco. Tutte riportavano la frase: regia di Ubaldo Ragona per la versione italiana, Sidney Salkow per quella americana. La confusione era davvero tanta: c'erano testi che omettevano la presenza dell'uno o dell'altro regista, chi riportava per il regista nostrano lo pseudonimo di Edward Dein (tra l'altro, nome di un regista americano attivo tra gli anni Quaranta e Cinquanta). Per non parlare poi di quelli che ipotizzavano che Ragona non fosse neanche esistito.

E internet? Si passava dalla padella alla brace: un sito riportava addirittura il nome di Sidney Salkow come pseudonimo di Marino Girolami!

Rimaneva una sola cosa da fare: consultare le fonti orali. Cercare di contattare ed eventualmente intervistare tutti coloro che lavorarono al film o facevano parte del mondo del cinema di genere. Fui decisamente più fortunata.

Rivolsi infatti delle domande a Franca Silvi, che si occupò del montaggio (insieme a Gene Ruggiero), Rita Agostani, segretaria di edizione, Pier Antonio Meccacci, truccatore (lavorò al film come assistente del padre) e Claudio Ragona, fratello del regista e docente al Centro Sperimentale di Cinematografia.

Intervistai anche il grande Dardano Sacchetti, sceneggiatore di tutto il cinema di paura (e non solo, si dedicò anche al poliziesco e al thriller) degli anni Settanta e Ottanta, da Bava a Fulci.

Il risultato? Ubaldo B. Ragona è esistito e si è spento il 15 agosto 1987 a Roma (imdb, come altri siti, lo davano ancora vivente). Il fratello Claudio mi parlò del regista come di una persona molto schiva e introversa. Prima di passare alla regia lavorò come operatore, e durante la guerra si iscrisse al Centro Sperimentale di Roma , dove frequentò un corso come direttore della fotografia. Nel 1942 fu assistente di Aldo Tonti in *Bengasi* di Augusto Genina. Si dedicò soprattutto alla stesura di soggetti e sceneggiature per documentari e lui stesso ne realizzò molti, quasi un centinaio. Un suo documentario, che gli procurò anche un certo successo, fu abbinato a *Via col vento*. Ha una figlia che vive negli Stati Uniti.

Finalmente, dopo quarant'anni, anche Ragona ha avuto giusto riconoscimento per le sue attività cinematografiche. Riguardo a *L'ultimo uomo della terra* il fratello non riuscì a dirmi molto. Visti i dati che ero riuscita a carpire su Ubaldo Ragona, come era possibile spiegare che nel 1964 fosse riuscito a girare una pellicola di genere, data l'assenza di punti di contatto con le sue attività precedenti (anche se non sarebbe il primo regista a cimentarsi in un genere a lui del tutto sconosciuto con buoni risultati...)?

La risposta mi arrivò dagli altri "addetti ai lavori"a cui rivolsi le mie domande.

Al quesito riguardo la nazionalità del film, la risposta risuonò all'unisono: era ed è un film americano. Sidney Salkow fu il regista del film e la paternità di quest'ultimo è americana.

Salkow iniziò la sua attività cinematografica nel 1937 e proseguì fino al 1965: in questo lasso di tempo firmò ben 68 pellicole e alcuni episodi per serie tv (realizzò episodi per tredici serie tv, tra cui quattro episodi nel 1964 de *La famiglia Addams*). Compose dodici sceneggiature e dal 1943 al 1958 fu anche produttore.

Non utilizzò pseudonimi, e la spiegazione del perché alcuni lo riconducessero a Marino Girolami sta nel fatto che nel 1949 collaborò con il cineasta nostrano nel film *La strada buia*.

E allora ecco svelato l'arcano: Ragona svolse il ruolo di "prestanome", com'era solito in quegli anni, per dare la possibilità ad una società americana di girare nei nostri teatri di posa. Ovviamente tutte le maestranze erano italiane e così anche gli attori, se escludiamo ovviamente il protagonista. Al fianco di Vincent Price c'erano Franca Bettoja (Ruth), Emma Danieli (Virginia), Giacomo Rossi-Stuart (Ben Cortman) e Aldo Silvani (Dott. Silvani).

Durante queste chiacchierate mi descrissero alcuni aneddoti accaduti sul set del film. Pierantonio Mecacci mi raccontò che in una scena Price doveva simulare di gettare il corpo di una donna infetta tra le fiamme, e gli scivolò il manichino/cadavere nell'inceneritore. Purtroppo indossava una parrucca costosissima, e tutta la troupe si alzò imprecando e il povero attore fu ripreso con toni molto arroganti. D'altronde, era pur sempre una produzione *low budget*.

Rita Agostini ricordava invece che nel periodo in cui venne girato il film faceva molto freddo, e Price girava sempre con uno scaldino tra le mani, perché non riusciva a sopportare le basse temperature. Alcune parti della sceneggiatura furono anche modificate proprio per il clima rigido.

Paternità straniera, dunque: e così si è infranto il sogno di quelli che volevano *L'ultimo uomo della terra* come primo zombie-movie all'italiana.

In realtà, e anche qui si potrebbero sprecare pagine di approfondimenti, la prima invasione di morti viventi in Italia c'è stata nel 1963, agevolata da Giuseppe Vari.

Quest'ultimo firmò infatti *Roma contro Roma*, molto più conosciuto all'estero con il titolo di *The War of Zombies*, prodotto dalla Galatea Film, con protagonista John Drew Barrymore. Film praticamente sconosciuto, ultimo strascico del peplum, in voga soprattutto alla fine degli anni Cinquanta, che cercò attraverso l'introduzione del fantasy di rimandare la sua morte. Non ci riuscì ma aprì le porte a nuovi generi, e tra questi il filone *zombesco*.

Distribuito dall'American International Pictures, circolò in America (nella versione per la televisione) con il titolo *Night Star-Goddess of Electra*. Il film di Giuseppe Vari racconta di un centurione romano inviato in Asia Minore per scoprire il mistero della scomparsa di numerosi soldati. Dopo numerose peripezie, riuscirà a trovare il responsabile: un sacerdote uccide i legionari per farli rivivere trasformandoli in nemici di Roma.

Magari non è una pura casualità che nello stesso anno e negli stessi teatri di posa vennero girati due film con protagonisti claudicanti ricoperti di vestiti a brandelli. Altri interessanti punti di contatto, forse anche questi di natura casuale, sono riscontrabili tra *The Last Man on Earth* e *I tre volti della paura* di Mario Bava (1963).

Il film di Bava, suddiviso in tre episodi, ne presenta uno dedicato al "Wurdalak". Cos'è un Wurdalak? Una sorta di creatura notturna a metà tra lo zombie e il vampiro, proprio simile a quelli che un anno dopo tormenteranno Robert Neville/Vincent Price in *The Last Man on Earth*.

Date le premesse, sembrerebbe esserci un legame tra *Roma contro Roma*, *I tre volti della paura* e *The Last Man on Earth*: le tre pellicole presentano personaggi analoghi, sono state girate tutte a Roma e nello stesso anno. C'è stato un motivo particolare, oltre a quello economico, che ha spinto gli americani a venire a lavorare all'Eur? Bava in quegli anni non aveva molto successo: ma era possibile che fosse stato già visto all'estero? Si potrebbero aprire della ricerche anche su questo.

La figura del Wurdalak aggiunge un'ulteriore riflessione, che si innesta sul rapporto esistente tra il romanzo *I Am Legend* di Richard Matheson e *L'ultimo uomo della terra*: infatti, si potrebbe ipotizzare che questo non sia stato l'unico testo ad aver influenzato la pellicola.

Ma partiamo dalla "musa ufficiale" del film, *I Am Legend*, noto in Italia con il titolo di *Io sono leggenda* o *I vampiri*.

Per il film di Salkow, Matheson venne coinvolto in prima persona, ricoprendo il ruolo di sceneggiatore sotto lo pseudonimo di Logan Swanson. In *Io sono leggenda*, e nella relativa prima rilettura cinematografica, lo scrittore riuscì ad inquietare e a creare un ottimo romanzo dell'orrore senza far uso di scenari gotici o castelli infestati: l'angoscia trasuda dalle mura domestiche, la minaccia viene dai propri simili. Ogni minimo particolare fu curato meticolosamente al fine di rendere ancor più pressante, e per certi versi inquietante, l'assurda vicenda del protagonista Robert Neville/Robert Morgan. Da qui la particolare attenzione anche alla musica che accompagna le giornate del malcapitato: nel romanzo, componi-

menti come *L'età dell'ansia* di Bernstein e *L'anno della peste* di Roger Leie, dipingono a tinte forte le sue emozioni. Nel film, il tema della follia che assale Morgan, costretto ad ascoltare dischi a volumi notevoli per cercare di annientare le voci degli "infetti" zombificati (e pure vampirizzati), viene espresso in maniera magistrale da Paul Sawtell e Bert Shefter con un motivo jazz che al 258 minuto esplode in maniera totalmente inaspettata. Nonostante tutto, però, il senso di angoscia claustrofobica e la vena di critica socio-politica che caratterizzava il componimento di Matheson, a suo dire, sono stati espressi più esplicitamente ne *La notte dei morti viventi* di George Romero, che riconoscerà come adattamento cinematografico più vicino e fedele al suo romanzo.
Tralasciando questi aspetti, c'è da chiedersi: è stato Matheson, e con lui *The Last Man on Earth*, il primo a descrivere la figura dello zombie-vampiro, o forse l'ispirazione è arrivata anche da qualche altro romanzo? Sembrerebbe infatti che un altro libro sia stato fonte d'ispirazione per entrambi: si tratta de *La famiglia del Vurdalak* di Aleksej Tolstoj del 1847[1]. Anche qui non ci sono canini sporgenti o pipistrelli volanti, ma i morti risorgono come vampiri ed è necessario bruciare i cadaveri per evitare il diffondersi del contagio.
Ci sono ovviamente delle differenze tra il racconto russo, ambientato in Moldavia, e l'epidemia dell'Eur, come ad esempio l'assenza di "sintomi visibili". Nessun corpo claudicante per rappresentare il vurdalak. Questo si mimetizza tra gli abitanti del villaggio e porta con sé il morbo che annienterà ogni essere vivente.
In entrambi i casi la paura aumenta al calar della notte, e il timore di non essere contagiati accompagna i protagonisti nelle loro spiacevoli vicende. Per evidenziare le numerose analogie, riporto alcuni momenti del romanzo tolstojano, che inevitabilmente ci rimandano alla pellicola del '64.

> È doveroso dirvi, gentili signore, che i vurdalak, come vengono chiamati presso i popoli slavi i vampiri, non sono, nell'opinione degli abitanti locali, null'altro che dei morti usciti dalle tombe per succhiare il sangue ai vivi. [...] Si esumavano cadaveri rigonfi di sangue dalle tombe per arderli sulle pubbliche piazze, non senza aver prima trafitto loro il cuore.
>
> Quando il sonno iniziò ormai ad annebbiarmi la testa avvertii istintivamente l'appressarsi del vecchio. Aprii gli occhi e vidi il suo volto cadaverico incollato alla finestra. Stavolta volli alzarmi, ma fu impossibile. Tutto il mio corpo era come paralizzato. Dopo avermi scrutato con cura, il vecchio si allontanò. Lo udii fare il giro della casa e bussare piano alla finestra in cui dormivano Georgij e sua moglie.
>
> I vurdalak sono contagiosi [...]. Quante famiglie nel villaggio ne hanno già sofferto, quante sono perite nel villaggio fino all'ultimo componente!

Un'altra piccola curiosità: il romanzo di Matheson iniziò a circolare in Italia a partire dal 1957 con il titolo *I vampiri*. E pensare che proprio in quell'anno Riccardo Freda firma uno dei suoi capolavori, *I vampiri*...
Come segnalato nell'incipit, molti hanno visto ne *L'ultimo uomo della terra* l'antesignano de *La notte dei morti viventi*. Le analogie sono evidenti. Il pessimismo, l'atmosfera claustrofobica, la minaccia continua e la rapida diffusione del morbo sono presenti in entrambe le pellicole.
"The Master Of Terror", alias George Romero, fin da piccolo fu amante del cinema horror e di fantascienza. All'uscita del libro di Matheson ne rimase fortemente colpito. Lo lesse e rilesse e avrebbe voluto farne un adattamento. Nel 1961 entrò in contatto con Bill Hinzman, all'epoca attore dilettante, al fine di realizzare il suo lungometraggio. Hinzaman fu il primo zombi de *La notte dei morti viventi*, che Romero girò nel 1968 ispirandosi liberamente a *I Am Legend*, e diventato in breve tempo pietra miliare del cinema horror. Ebbe un successo incredibile, consacrando il regista come pioniere di un horror non convenzionale.
Ci sono però due importanti novità nel film del 1968: il mistero, l'assoluta assenza di senso dell'attacco e la mancanza di distanza tra l'uomo e lo zombi. Il morto vivente è lo specchio dell'individuo, al punto tale che nel meraviglioso ironico e sarcastico finale, Ben, l'unico sopravvissuto alla notte, viene scambiato per morto vivente ed ucciso dagli uomini della guardia nazionale. Ed allora non può che riecheggiare il doveroso quesito: ma sono veramente gli zombi, ad essere i mostri? George Romero nei suoi lavori ha sempre cercato di riflettere, in via metaforica, le preoccupazioni per le sperimentazioni genetiche.
Anche il romanzo di Matheson, e di riflesso *The Last Man on Earth*, non sono così indifferenti alla denuncia sociale. Anche qui la riflessione si apre nella parte finale del film, quando Robert Neville vede arrivare "i signori in divisa nera", che senza pietà uccidono Bert Cortman: è uno zombie, è un diverso. E ora tocca al protagonista, che scappa in casa ma viene braccato e portato via. Ma per lo scrittore non era abbastanza, e ritenne più vicino alla sua critica sociale *La notte dei morti viventi*. Ulteriore anello di congiunzione tra le due pellicole, oltre ad un bianco e nero freddo e molto contrastato, è la casa.
Siamo soliti, parlando di cinema del terrore, pensare alla casa come ad un luogo infestato o posseduto (*Non aprite quella porta*, Tobe Hooper, 1974; *La casa dalle finestre che ridono*, Pupi Avati, 1976; *La casa*, Sam Raimi, 1982...). Stavolta il suo ruolo è assolutamente nuovo: è l' ultimo baluardo di salvezza, dove rintanarsi e barricarsi nella speranza di tenere lontano ciò che c'è fuori, ciò che preme incessantemente per entrare.
La tendenza istintiva è sempre stata quella di "scappare", nel senso di uscire fuori dal luogo chiuso, per trovare scampo in un rassicurante "fuori" che di solito concede la salvezza. Stavolta è esattamente l'opposto: è la casa (ed in seguito il luogo chiuso) ad alimentare la speranza, che va man mano svanendo.
L'uomo vede nella casa una sorta di tana sicura: la deve difendere e lei lo difenderà. Nel 1968, *L'ultimo uomo della terra* diventò per una notte il denominatore comune di un intero gruppo di assediati. In *La notte dei morti viventi* non c'è un vero protagonista: ciascuno di loro è un ultimo uomo della terra.
Ultimo punto di contatto è il budget ridotto per entrambi i film. Addirittura, quello di Romero fu realizzato con un budget di 6.000 dollari, ripartiti tra dieci soci, e gli attori, tutti non professionisti, sono stati pagati con un dollaro e una maglietta con la scritta "Io ero uno zombie nella notte dei morti viventi".
La terza trasposizione del romanzo di Matheson, inevitabilmente legato a *L'ultimo uomo della terra*, è *1975: Occhi bianchi sul pianeta terra*.
Anno 1975. Dopo una guerra batteriologica, quello che rimane del genere umano è un pugno di uomini sani. Il resto della popolazione terrestre appare come una moltitudine affetta da un virus letale.

Pressbook originale del film

Pressbook originale del film

I sopravvissuti, a causa delle radiazioni, sono trasformati in una razza di albini mutanti che vive di notte non potendo sopportare la luce del sole.
Un ex giornalista della televisione, Mathias, fomenta l'odio della sua "famiglia", una schiera di condannati, contro il biologo Neville, ritenuto – in quanto non contaminato ed ex ricercatore scientifico e militare – ultimo esponente della classe responsabile della loro disgrazia.
Animati dal fanatismo, i mutanti si lasciano andare ad atti di vandalismo contro quanto resta del mondo di ieri.
Devastano ogni cosa incontrino sul loro cammino: ospedali, librerie, università. Il loro unico fine è trovare ed eliminare Neville.
L'uomo, durante il giorno, dà la caccia ai mutanti, cercando di individuare il loro covo, e la notte si asserraglia in un appartamento fortificato per difendersi dagli attacchi dei suoi nemici. Come nel caso de *L'ultimo uomo della terra*, il protagonista studia la possibilità di un antidoto per salvare i resti del genere umano. Ma Neville, stanco delle continue aggressioni, sta per perdere la speranza in una svolta alla sua condizione, quando scopre di non essere più da solo.
Il film è mediocre, e nemmeno paragonabile a quello del binomio Ubaldo Ragona/Sidney Salkow.
Si regge sulla buona interpretazione di Charlton Heston (il dottor Neville) e di Anthony Zerbe (Mathias, capo della fanatica setta di mutanti).
Che il film sia italiano o americano, più o meno fedele al romanzo, antesignano di nuovi generi o pellicola isolata, può in fondo non avere grande importanza. È invece importante che molte produzioni di genere, con l'unica colpa di non vantare l'etichetta di serie A, non finiscano nel dimenticatoio (vizio tipicamente italiano...). Fortuna che esistono etichette come la Ripley's Home Video, che editando film come *L'ultimo uomo della terra* danno speranza a molti film che da decenni vivono nell'ombra. Speriamo che altre pellicole non rimangano solo leggenda.

Silvia Moras

Note

1. Aleksej Tolstoj, *La Famiglia del Vurdalak – Brano Inedito delle Memorie di uno Sconosciuto* in Gario Zappi (a cura di), *Racconti fantastici russi*, Milano, Feltrinelli, 1992.

Appunti per un'Orestiade africana

A trent'anni dalla morte il restauro del film più intimo (mai) realizzato da Pasolini

Il restauro di Appunti per un'Orestiade africana *a Cannes*
Anche quest'anno, per la quinta volta consecutiva, la Cineteca di Bologna partecipa al Festival di Cannes portando alla Croisette un nuovo restauro. Dopo Chaplin, Olmi, Lattuada e Bertolucci, in questa occasione la Cineteca ha reso omaggio a Pier Paolo Pasolini, nel trentennale della scomparsa, con il restauro di *Appunti per un'Orestiade africana*, proiettato il 20 maggio scorso nell'ambito della sezione Classic.

*Pasolini e l'*Orestiade
Appunti per un'Orestiade africana non è un documentario, come spesso viene ricordato, ma piuttosto uno sguardo poetico fatto di continue analogie tra l'idea pasoliniana di Africa e la vicenda di Oreste. Non è questo film, tuttavia, a segnare il primo incontro di Pasolini con l'*Orestiade*: nel 1960 il Teatro Greco di Siracusa ospita l'*Orestiade* di Vittorio Gassman e Luciano Lucignani, e la traduzione è a cura di Pier Paolo Pasolini. Gassman e Lucignani sono alla ricerca di "una autentica interpretazione moderna della tragedia greca" sostenendo che "è inutile tentare di fare uno spettacolo moderno con un testo che moderno non è".
"Abbiamo chiesto a Pasolini una versione che conservasse, certo, l'intensità poetica dell'originale, ma che non confondesse quell'intensità con l'oscurità. Il primo pregio di questa versione, che a nostro avviso è bellissima, è la chiarezza, è l'immediatezza; e questo non è ottenuto a svantaggio delle immagini, né del linguaggio, anzi!"[1].
Pasolini ha una concezione fondamentalmente politica dell'*Orestiade*, della quale evidenzia proprio le caratteristiche di popolarità, proponendo quindi una traduzione originale e personale: un'interpretazione piuttosto che una mera traduzione. Il traduttore/autore si tiene volutamente distante dal testo originale, prende posizione e fa sua l'opera. L'*Orestiade* di Pasolini. Così, nella significativa inquadratura che apre *Appunti per un'Orestiade africana*, Pasolini pone la sua stessa immagine, con la macchina da presa in mano, riflessa in una vetrina africana. È l'autore che si pone sulla soglia dell'opera.

Il Poema sul Terzo Mondo
"Mi sto specchiando con la macchina da presa nella vetrina del negozio di una città africana. Sono venuto evidentemente a girare, ma a girare che cosa? Non un documentario, non un film, sono venuto a girare degli appunti per un film: questo film sarebbe l'*Orestiade* di Eschilo, da girarsi nell'Africa di oggi, nell'Africa moderna"[2].
Il progetto cinematografico *Poema sul Terzo Mondo* nasce dall'idea di trasporre l'*Orestiade* di Eschilo nell'Africa contemporanea. "Il tema del film è il convergere-confliggere del mondo 'razionale' della democrazia, invenzione 'fallita' dell'occidente colonizzatore che nel Terzo Mondo è servita da strumento politico per l'emancipazione, con quel mondo arcaico, sacrale, religioso, irrazionale delle tradizioni locali che la rivoluzione 'democratica' (l'unica ammessa dall'alto delle potenze colonizzatrici) ha consentito di liberare e di far assurgere al livello di espressione culturale autonoma"[3].
Il tema del film, o della serie di film, che Pasolini vuole girare per il *Poema sul Terzo Mondo* non è ben chiaro neanche a lui. Già nel 1963, con *Il padre selvaggio*, film che rimarrà solo una sceneggiatura, Pasolini aveva immaginato la "crisi di coscienza" di un giovane africano, cresciuto in una tribù nella foresta, nel momento in cui viene in contatto con il cambiamento razionale e democratico della società africana. Una sceneggiatura immaginata all'inizio degli anni Sessanta, proprio nel momento in cui la situazione africana si stava occidentalizzando: un drammatico passaggio alla democrazia attraverso la sconfitta della poetica primordialità delle società tribali.
Il progetto *Poema sul Terzo Mondo* inizia a prendere concretamente forma nel 1967, quando Pasolini accetta "la contraddizione di usare lo strumento principe dell'aborrita falsa dialettica borghese, quello televisivo"[4], per girare una serie di appunti visivi in vista della produzione di una delle storie che ha immaginato sullo svilupparsi di una coscienza politica in alcune nazioni del terzo mondo. *Appunti per un film sull'India*, primo capitolo di un progetto non ancora ben definito, nasce quindi da un contratto con la RAI, essendo questa l'unica occasione produttiva che gli si presenta.
Nel 1969 Pasolini, finito di girare sull'Etna l'episodio cannibalesco di *Porcile* e tra una pausa e l'altra del processo a *Teorema*, si reca in Africa (precisamente in Tanzania, Uganda e Tanganika) per realizzare delle riprese, dei semplici appunti che ancora non ha ben chiari, per la continuazione del progetto *Poema sul Terzo Mondo*. Pasolini chiede allo stesso produttore di *Porcile*, Gian Vittorio Baldi della IDI Cinematografica, una troupe per svolgere dei sopralluoghi. "Pasolini comincia a girare (è quasi sempre lui ad avere la macchina da presa in mano) senza sapere cosa ci avrebbe fatto. Pasolini ha chiarito le sue idee mano a mano che andava avanti con le riprese: lavorava come un letterato"[5].
Nei primi mesi del 1970, tornato dall'Africa, Pasolini gira a Roma le scene con alcuni universitari africani. Pasolini mostra il materiale girato in Africa e lo commenta con alcuni studenti del continente nero chiedendo loro un'opinione sul film che andrà a girare, sulla condizione dell'Africa contemporanea e sulla possibilità di ambientare l'*Orestiade* nel loro paese natale. "Nella figura di Oreste si riflette così la condizione di quella giovane élite intellettuale africana che si è formata all'estero, sul modello di studio anglosassone o francese, che torna in patria a fare la rivoluzione, e che può salvare l'identità del proprio popolo solo attraverso l'adozione di quegli strumenti politici che appartengono, in tutto e per tutto, agli usurpatori di cui ci si è liberati"[6].
Purtroppo il film non ha mai avuto una vera e propria distribuzione. Fu comperato dalla RAI, ma per motivi di censura (quali altrimenti?) non venne mai trasmesso. L'unico passaggio televisivo si deve a Fuori Orario molti anni fa.

Il restauro
Il restauro di *Appunti per un'Orestiade africana* è stato promosso dalla Cineteca di Bologna e realizzato presso il laboratorio "L'Immagine Ritrovata".
L'intervento è stato possibile grazie alla preziosa collaborazione di Gian Vittorio Baldi, produttore del film per la IDI Cinematografica, che ha messo a disposizione i materiali negativi originali. L'operazione di restauro è stata dunque condotta a partire dal negativo scena e dal negativo colonna originali, entrambi in formato 16 mm (poiché il 16 mm era il formato utilizzato all'epoca dalla televisione). La colonna sonora è stata sottoposta a restauro digitale del suono e successivamente trasferita su pellicola 35 mm, mentre il negativo scena è stato restaurato mediante procedimento fotochimico e anch'esso portato al formato standard 35 mm. Al termine del processo si sono ottenute, assieme alle copie positive di

proiezione, anche nuove matrici di conservazione.
Il negativo originale del film presenta la particolarità di essere costituito da materiale eterogeneo, ovvero composto sia da negativo camera che da controtipo. Come spiegato precedentemente, il film è stato realizzato in fasi successive montando insieme i materiali che Pasolini aveva girato in Africa su pellicola 35 mm e i nuovi materiali girati a Roma in 16 mm. Il risultato è che mentre le scene romane sono state inserite nel negativo del film utilizzando direttamente il negativo camera, le scene africane hanno dovuto subire un processo di duplicazione per poter essere ridotte dal formato 35 al formato 16. A queste due qualità di materiale si aggiunge un altro tipo di duplicato negativo, relativo alle immagini di repertorio della guerra del Biafra.
La compresenza nel negativo originale di materiali eterogenei pone al restauratore il problema della qualità dell'immagine, che risulterà diversa a seconda delle necessità. In linea generale il livello richiesto dovrebbe essere superiore nel caso del negativo camera, trattandosi di un materiale che subisce un passaggio in meno rispetto al controtipo. In questo caso, però, un ulteriore fattore gioca un ruolo importante: la questione del formato. Le scene africane, pur essendo presenti nel negativo originale 16 mm su materiale che aveva già subito un processo di duplicazione (riduzione da 35 a 16 mm), risultano avere, nella versione restaurata in formato 35 mm, un'immagine maggiormente definita poiché erano state originariamente girate in 35 mm.

Contrariamente, per ciò che concerne le scene romane, nonostante si disponga di un ottimo materiale di partenza come il negativo camera 16 mm, il passaggio da 16 a 35 mm evidenzia la minor definizione delle immagini.

Le versioni
La versione restaurata è quella ufficiale, licenziata da Pasolini, e prevede una durata di 73 minuti. Questa versione venne presentata per la prima volta il 18 settembre 1973 a Venezia in occasione delle "Giornate del Cinema Italiano".
Esiste anche un'altra versione del film, della durata di 95 minuti, che venne presentata al MIPTV (Mercato Internazionale dei Programmi Televisivi) di Cannes nell'aprile del 1970. Attualmente una copia di questa versione (verosimilmente l'unica esistente) è in possesso del produttore Gian Vittorio Baldi, che tuttavia, rispettando la volontà dell'autore e non essendo la versione ufficiale licenziata da Pasolini, non intende far circolare la pellicola.
Esiste anche una edizione inglese del film, della durata ufficiale di 73 minuti, nella quale la voce fuori campo di Pasolini scompare ed è sostituita dal doppiaggio inglese. Nelle sequenze girate all'Università di Roma, invece, la traduzione inglese sovrasta la voce di Pasolini — la quale comunque rimane udibile —, mentre gli interventi in italiano e francese degli studenti africani non sono tradotti.
La voce di Pasolini in questo film ha un ruolo fondamentale. La versione inglese, eliminandola, perde un fondamentale valore rispetto alla versione italiana, sia perché viene meno l'originalità della traduzione pasoliniana dell'*Orestiade*, sia perché si perde la bellezza, la particolarità e l'intimità della voce di Pasolini stesso.

Marianna De Sanctis
Alessandro Marotto

Appunti per un'Orestiade africana: positivo scena 16 mm.

Note

Un ringraziamento particolare va al Fondo Pasolini della Cineteca del Comune di Bologna, che ha gentilmente messo a disposizione i materiali necessari alla redazione di questo articolo.

1. Da un'intervista a Vittorio Gassman e Luciano Lucignani sulla messa in scena dell'*Orestiade* di Eschilo al Teatro Greco di Siracusa (19 maggio-15 giugno 1960). Cfr. www.indafondazione.org.
2. Walter Siti, Franco Zabaghi (a cura di), *Pasolini per il cinema*, vol. I, Milano, Mondadori, 2001, p. 1177. Con queste parole, pronunciate da Pasolini fuori campo, si apre *Appunti per un'Orestiade africana*.
3. Serafino Murri, *Pier Paolo Pasolini*, Milano, L'Unità/Il Castoro, 1995, p. 93.
4. *Ibidem*, p. 94.
5. Un ricordo del produttore Gian Vittorio Baldi alla presentazione del film *Appunti per un'Orestiade africana* tenutasi il 2 maggio 2005 presso il cinema Lumière di Bologna.
6. S. Murri, *op. cit.*, p. 155.

La videoteca di Babele

1. Ogni discorso sulla citazione è e deve essere, per forza di cose, *doppio*, sia che l'accento venga posto sul suo carattere riproduttivo o che si faccia riferimento alla differenza, alle variazioni e agli spostamenti di significato che si verificano nel passaggio da un testo all'altro. La ripetizione dell'esperienza è necessaria, se si vuole affermare e riconoscere la differenza — non scendiamo mai *due volte* nello *stesso* fiume; oppure, come afferma Nietzsche, "La differenza è la ripetizione senza concetto" (e, specularmente: "La ripetizione è la differenza senza concetto").
Il tema della riproduzione/duplicazione ha avuto un ruolo preminente nel dibattito sull'arte nel corso del ventesimo secolo: il primo richiamo, ovviamente, è al celebre saggio di Walter Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, nel quale si teorizza una radicale rivoluzione nei modi di creazione e di fruizione dell'opera d'arte, la quale viene a perdere la sua "aura", in virtù proprio della possibilità, che essa assume in forme e dimensioni sconosciute in precedenza, di essere riprodotta.
La centralità del concetto di riproducibilità si afferma dapprima con l'avvento della fotografia, e in seguito, in maniera decisiva, con la nascita del cinema, che dunque sin dai suoi primordi si presenta come l'arte *moderna* per eccellenza, la forma espressiva che più di altre riesce a rappresentare e a sublimare lo *Zeitgeist* della società, riflettendone e preannunciandone gli sviluppi e le contraddizioni (si veda, in questo senso, l'analisi di Kracauer sui rapporti tra Espressionismo tedesco e nazismo, nel suo *Da Caligari a Hitler*). In quest'ottica, può essere produttivo analizzare le modalità con cui il tema della citazione è stato affrontato dall'arte nel secolo appena trascorso; e, con ogni probabilità, gli artisti nei quali questa tematica è stata sviluppata con maggiore sistematicità e coerenza sono stati Jean-Luc Godard e Jorge Luis Borges.
Che nessuno abbia, sinora, tentato di mettere a confronto le figure e le opere di Borges e Godard appare quanto meno sorprendente, data l'innegabile quantità di corrispondenze tra i due personaggi, di tracce che sembrano indicare una sorta di parentela artistica, magari non *lineare* (aggettivo sul quale si ritornerà più volte) eppure inequivocabile, non manifesta ma rinvenibile a tutti i livelli di analisi, a partire finanche da quello onomastico (JLG/JLB). Non si tratta, beninteso, di istituire un confronto (irrealizzabile, d'altronde) tra le forme espressive, gli stili dei due artisti, e neppure di elencare i pur numerosi punti di contatto esistenti tra le loro opere a livello di contenuti; il tentativo, semmai, è di giungere a una sintesi di queste due operazioni, e di riconoscere in che modo al centro delle riflessioni dei due autori vi sia sempre stato — e vi sia tuttora, nel caso di Godard — un vivo interesse per i problemi stilistici, per il ruolo e la funzione dell'arte (e questa viva consapevolezza, unita al costante tentativo di mettere in discussione le strutture narrative classiche, li rende in qualche modo i precursori di quella sensibilità che oggi si usa definire postmoderna).
Piuttosto che un'analisi completa delle opere dei due artisti, il presente lavoro si concentrerà dunque su alcuni temi cardinali nel lavoro di Borges e di Godard (l'Identità, la Storia, la Memoria, il Racconto); questo ci permetterà di enunciare i tratti salienti delle loro teorie artistiche, e di dimostrarne la sostanziale coincidenza. La quale, mi pare, rappresenta già una prima, seppure empirica, conferma della loro validità.

2. La parola "identità" possiede un duplice significato: essa indica un "rapporto di uguaglianza o coincidenza assoluta", e anche — nell'accezione che a noi interessa maggiormente — "il complesso dei dati caratteristici e fondamentali che consentono l'individuazione e garantiscono l'autenticità"[1]. Per lungo tempo si è creduto che i due significati combaciassero, che l'identità di una persona fosse immutabile, una sorta di nucleo primigenio inalterabile, che garantiva la coincidenza di un soggetto con se stesso, la sua continuità nel tempo. Pirandello, ispirato da Bergson, fu tra i primi a rovesciare questa convinzione, affermando che l'identità nulla aveva di stabile, di perpetuo, essendo l'individuo immerso in un flusso vitale continuo che instancabilmente ne altera i caratteri. L'uomo viene a trovarsi all'interno di un campo di forze che non controlla, al centro di infiniti fasci di energia che mutano incessantemente direzione, cosicché ad ogni istante si è diversi, si è irrimediabilmente *altro* da ciò che si era un istante prima. Pirandello giunge alla conclusione che l'Io non esiste, che dietro le maschere che di volta in volta indossiamo di fronte agli altri non vi è semplicemente nulla: la possibi-

lità per chiunque di essere qualunque cosa comporta, secondo lo scrittore siciliano, la definitiva rinuncia ad ogni pretesa di stabilire un soggetto forte, definito, stabile.

Sia Godard che Borges amano moltiplicare gli scambi d'identità, le maschere, i travestimenti; ma, in entrambi, non si tratta esclusivamente di un mero espediente narrativo, volto a disorientare e stupire il lettore/spettatore, bensì è un primo (nel senso di manifesto, di immediata lettura) segnale che la loro opera è, in partenza, quanto meno *duplice*. Borges rileva il tema del doppio dalla letteratura fantastica del diciottesimo e diciannovesimo secolo, ma lo rinnova trasponendolo in un impianto frequentemente di stampo poliziesco: in questo modo, però, il genere stesso viene destrutturato dalle fondamenta, poiché le figure dell'investigatore e del criminale tendono a confondersi, il cacciatore e la preda si rincorrono in un circuito chiuso, nel quale è impossibile distinguerli. Nel racconto *La morte e la bussola* il detective Lönnrot, convinto di essere sulle tracce di un assassino, si ritrova invischiato nel labirinto che lo stesso criminale ha costruito per vendicarsi dell'uomo che aveva arrestato suo fratello. Altrove, a divenire indistinguibile è invece il confine tra giustizia e vendetta (*Emma Zunz*, *L'uomo sulla soglia*); e questa tensione, la cognizione di tale indecidibilità empirica ed etica si rifletterà in buona parte della migliore narrativa poliziesca del dopoguerra (un nome per tutti: Friedrich Dürrenmatt).

Anche in Godard, inizialmente, il tema del doppio è sviluppato all'interno di uno schema tipicamente di genere, il *noir* americano degli anni Quaranta e Cinquanta, che manifestava i contrasti interiori dei protagonisti attraverso un geniale utilizzo del bianco e nero (eredità trasportata a Hollywood principalmente dai direttori della fotografia che avevano lavorato in Europa al tempo dell'Espressionismo, nelle cui opere importanza decisiva aveva, per l'appunto, l'idea del *Döppelganger*). In Godard, però, non rimane che la superficie, il puro scambio di nomi (Jean-Paul Belmondo in *A bout de souffle* e *Pierrot le fou*): nessuna contraddizione, nessun tormento interiore lacera i protagonisti — più che doppi, li si direbbe bidimensionali. Il Ferdinand /Pierrot di *Pierrot le fou* è l'esemplare perfetto di questo tipo di personaggio, costruito come una somma di citazioni (filmiche, letterarie, artistiche, filosofiche); esplicitamente, Godard gli fa dire: "Siamo arrivati all'epoca degli uomini doppi. Non c'è bisogno di specchi per parlare da soli". Spesso l'identità dei personaggi di Godard è incerta, sembra trasformarsi in un concetto non più assoluto, ma relazionale: l'acquisizione di una identità è il risultato di un processo dialettico, nel quale gli interlocutori provvedono a creare un'immagine di se stessi, dell'altro, e della situazione (si trovano, in questo senso, consistenti analogie con la contemporanea sociologia interazionista americana). Un esempio concreto è la sequenza di *Vivre sa vie* nella quale Nanà va al cinema a vedere *La passione di Giovanna D'Arco* di Dreyer: il gioco di alternanze tra i primissimi piani dei volti di Renée Falconetti e di Anna Karina suggerisce, oltre all'immedesimazione spettatoriale di Nanà nei confronti dell'attrice e del suo personaggio, una forte correlazione tra i destini tragici delle due donne: il raddoppiamento, in questo caso, funge da elemento chiarificatore del racconto.

3. Si è cominciato, forse, a intravedere nel paragrafo precedente come il rapporto con il passato, la discussione e la ridefinizione dei canoni artistici e della propria posizione al loro interno rappresenti un fattore di interesse vivissimo sia per Godard che per Borges. Il binomio Memoria/Storia riveste un ruolo fondamentale nell'opera di entrambi, che oscilla costantemente tra questi due poli — in altri termini, tra la dimensione privata e quella pubblica.

Il rapporto con le proprie radici è continuamente ricercato, analizzato criticamente, ma con la ferma consapevolezza dell'inscindibile legame con la propria terra: così, in Godard, il blu, il bianco ed il rosso della bandiera francese ritornano puntualmente pressoché in ogni film. Con il passare degli anni si assiste a una curiosa (ma del tutto logica) inversione nell'atteggiamento del regista nei confronti del cinema americano e di quello francese: a un'iniziale devozione verso il primo si sostituisce, in breve, uno sguardo sempre più severo, la denuncia dell'enorme potere mistificante di Hollywood e del *colonialismo dell'immagine* che ha portato ad un'omologazione visiva (e morale, giacché i due aspetti sono strettamente collegati) in tutto il resto del mondo. Al contrario, Godard, che aveva al pari dei suoi giovani colleghi dei *Cahiers du cinéma* posto le basi per la nascita della Nouvelle Vague nel rifiuto del cosiddetto *cinéma de papa*, ritroverà negli anni successivi un'ammirazione crescente per la tradizione registica del suo paese — in particolar modo quando, nelle *Histoire(s) du Cinéma*, si tratterà di volgere lo sguardo ai primordi dell'arte cinematografica, omaggiando i padri fondatori Lumière e Méliès. Le due traiettorie si incrociano nel 1966, quando Godard gira *Made in Usa*, film nel quale inizia quell'operazione di confronto polemico con i modelli culturali della società americana che lo porterà al suo progetto di rifondazione totale del linguaggio, quello cinematografico in particolare. Così, in questo film, la sovrabbondanza di allusioni al cinema americano è anche un modo per misurarsi con quel mondo e riconoscersene usciti definitivamente, attraverso un linguaggio che ne è letteralmente la negazione, perché prospetta un tipo di rappresentazione fondata sui parametri che contraddicono quelli della rappresentazione classica[2].

Nello stesso anno, in *Deux ou trois choses que je sais d'elle*, attraverso l'analisi delle trasformazioni che il panorama della sua città, Parigi, sta subendo, Godard inizia allo stesso tempo a sviluppare il proprio discorso critico sulla società (non solo francese) contemporanea: dall'anno successivo, infatti, comincerà quella che comunemente è nota come la "fase politica" del lavoro di Godard, che si protrarrà per tutti gli anni Settanta, con opere come *Lotte in Italia* e *Tout va bien*.

L'Argentina, e in particolar modo Buenos Aires, sua città natale, i suoi luoghi, le sue tradizioni, i suoi personaggi, i suoi racconti, le sue musiche, i suoi primi cantori: tutto questo microcosmo è costantemente (ri)visitato da Borges, secondo un filo rosso ben visibile che collega i suoi primi componimenti poetici (la prima raccolta di versi reca il titolo *Fervore di Buenos Aires*) alle sue ultime opere (le *milongas* contenute nel suo ultimo volume, *I congiurati*). Ciò che consente a

A bout de souffle

questa pervasiva attenzione verso il passato di non tramutarsi mai (se non, forse, per quanto attiene alla sfera più intima, quella degli affetti familiari: il culto dei propri antenati è un'altra costante tematica dello scrittore argentino) in un atteggiamento languidamente nostalgico è la peculiare concezione della Storia e del Tempo che ritroviamo nelle pagine di Borges – non solo nei racconti, ma anche nei saggi. Ne siano breve esempio questi due passi:

> Il tempo, se possiamo intuire questa identità, è un'illusione: la non differenza e la non separabilità tra un momento del suo apparente ieri e un altro del suo apparente oggi, bastano per disintegrarlo[3].

> Se i destini di Edgar Allan Poe, dei vichinghi, di Giuda Iscariota e del mio lettore sono segretamente lo stesso destino – l'unico destino possibile –, la storia universale è quella di un solo uomo. [...] Qualunque lasso – un secolo, un anno, una sola notte, forse l'inafferrabile presente – contiene integralmente la storia[4].

Non si tratta, come potrebbe apparire, di una riproposta del concetto vichiano dell'eterno ritorno: il tempo non è lineare, e neppure circolare, bensì si sviluppa seguendo l'andamento di una spirale – ed è questo, mi pare, uno dei motivi principali che spiega l'ossessione dello scrittore argentino per l'immagine del labirinto: paradigmatico è il racconto *Il giardino dei sentieri che si biforcano*, nel quale troviamo forse l'espressione più completa della teoria borgesiana, attribuita ad un oscuro governatore cinese, Ts'ui Pên, del quale si dice che "tutto abbandonò per comporre un libro e un labirinto"[5]:

> A differenza di Newton e di Schopenhauer, il suo antenato [Ts'ui Pên] non credeva in un tempo uniforme, assoluto. Credeva in infinite serie di tempo, in una rete crescente e vertiginosa di tempi divergenti, convergenti e paralleli. Questa trama di tempi che s'accostano, si biforcano, si tagliano o s'ignorano per secoli, comprende *tutte* le possibilità[6].

Con una simile concezione del Tempo, la Storia così come è comunemente intesa diventa un'illusione, poco più di una chimera: come indicare i rapporti di causalità, come stabilire un *prima* e un *dopo* negli avvenimenti, se tutto è sempre accaduto, tutto sta accadendo, tutto continuerà ad accadere in ogni istante? Ma, come si diceva per Godard, ancora più determinante della relazione con la Storia in sé è il rapporto con la storia dell'arte: di questo tratterà l'ultima parte del presente lavoro.

4. Naturalmente, la Storia non può esistere se non in forma di *racconto della Storia*: è dunque necessario accennare alle modalità con cui l'atto narrativo diventa, nelle opere di Borges e Godard, punto di partenza (o di arrivo, dal momento che il processo, come si vedrà, è ciclico) di una precisa concezione del linguaggio e della sua relazione con l'uomo. L'importanza del carattere *riproduttivo* della narrazione era già stata messa in luce da Benjamin ("L'arte di narrare storie è sempre quella di saperle rinarrare ad altri"[7]): raccontare è già, in prima istanza, riferire di qualcosa che è già avvenuto, e ogni narrazione riduplica, indefinitamente, la realtà, e così facendo contribuisce a modificarla. I racconti di Borges abbondano di personaggi/narratori, il più significativo dei quali è probabilmente quel Pierre Menard che impiega la sua vita nel tentativo di scrivere (e non *ri*scrivere) il celebre romanzo di Cervantes (*Pierre Menard, autore del "Chisciotte"*).
Da un lato, dunque, la narrazione come riproduzione; al polo opposto, invece, vi è la narrazione come *creazione*, un'idea che troviamo al centro di uno dei racconti più importanti dello scrittore argentino, *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*, nel quale gli adepti di una società segreta si dedicano alla costruzione *ex novo* di un pianeta, redigendo un'enciclopedia completa di Tlön. Come risultato del loro sforzo, le idee, e infine gli stessi oggetti di Tlön iniziano a comparire nella realtà, alterandola irrimediabilmente. Questo universo duplicato, creato dagli uomini, che lentamente penetra nella realtà fino a sostituirla, non è altro che un'allegoria della letteratura: non diversamente, ne *La biblioteca di Babele*, si postula l'esatta corrispondenza tra Cosmo e Letteratura: "L'Universo (che altri chiama la Biblioteca)..."[8]. Tale Biblioteca (l'archetipo platonico della letteratura) è eterna, illimitata, creazione non più umana, bensì divina (o forse, più precisamente, iperumana).
Se da un punto di vista formale si può considerare Borges un autore tutto sommato "classico" (seppure con tutte le eccezioni che, probabilmente, saranno emerse dalle precedenti rilevazioni), l'opera di Godard non può essere compresa appieno se non facendo riferimento all'operazione di rottura con i modelli sintattici e semantici del cinema classico che ha inizio nella maniera più eclatante con *A bout de souffle*. Tutte le peculiarità stilistiche del primo lungometraggio di Godard – *jump cuts*, sguardi in macchina, più in generale la struttura disconnessa della narrazione – hanno lo scopo di rivelare, non più di celare (come prevedeva lo stile hollywoodiano classico), la presenza di colui che racconta la storia; stessa funzione hanno i lunghi e celebri piani-sequenza dei suoi film. Ma che il narratore sia un'istanza meramente cinematografica (come l'utilizzo della prima persona nei racconti di Borges, nei quali accade spesso che l'Io narrante, *accidentalmente*, si chiami Borges), e non coincida in alcun modo con l'autore, è dimostrato dalla stessa presenza di Godard in questo film – e in gran parte dei successivi, sia pure sotto forma di voce fuori campo o di documenti scritti dalla sua mano –, che da un lato lo ascrive all'universo finzionale, e dall'altro ne rappresenta una critica: Godard denuncia Poiccard, ovvero il narratore denuncia l'irrealtà dei suoi personaggi – e la propria, essendo anch'egli carattere di finzione.
Nel suo presentarsi come omaggio a un determinato genere, a una precisa epoca del cinema, *A bout de souffle* mette immediatamente in primo piano uno dei motivi principali dell'opera di Godard, l'impossibilità di narrare nuove storie, e la necessità di continuare a narrarle. La narrazione come creazione (che appariva in Borges nei suoi tratti più paradossali, come elemento *fantastico* in sommo grado) viene definitivamente negata, la consapevolezza che tutte le storie sono già state raccontate implica che la narrazione può essere solamente riproduzione, anche se si tratta di una riproduzione ogni volta differente.

5. Mi sia consentito dare inizio a queste riflessioni conclusive con una citazione – anzi, con la citazione di una citazione. Scrive Borges:

> Intorno al 1938, Paul Valéry scrisse: "La Storia della letteratura non dovrebbe essere la storia degli autori e degli accidenti della loro carriera o della carriera delle loro opere ma la Storia dello Spirito come produttore o consumatore di letteratura. Una simile storia potrebbe essere condotta a termine senza menzionare un solo scrittore"[9].

La nozione di autore occupa un posto centrale nella storia e nella critica delle arti, sebbene il cinema stesso abbia contribuito ad una problematizzazione del concetto di "paternità artistica"; e anche quello che potrebbe sembrare l'intervento più deciso (e in tal senso è stato considerato per molto tempo) a favore dell'identificazione di un'opera filmica col proprio regista – la *politique des auteurs* – aveva, originariamente, un altro significato: Godard stesso ha sempre rimarcato il fatto che l'accento andava spostato sulla parola *politique*, non su *auteurs*. O ancora, come possiamo leggere nelle *Histoire(s)* (episodio 1B, "Une histoire seule"): "L'histoire, pas celui qui la raconte".
Il concetto tradizionale di autore presuppone una concezione ferma e stabile dell'identità, un tempo lineare ed irreversibile, una realtà scomponibile e analizzabile in blocchi separati (ciò che si usa definire "opera d'arte" è un'opera chiusa, definita, delimitata) ed un linguaggio in grado di corrispondere esattamente a questa realtà. In un tale sistema, ha ancora senso parlare di un testo "originale" e di una "copia", è ancora possibile collocare un autore storicamente, identificandone precursori e successori.
In un suo saggio su Kafka, dopo aver analizzato alcuni testi di autori a lui precedenti (Kierkegaard, Browning, Leon Bloy), Borges conclude scrivendo:

> Se non erro, gli eterogenei testi che ho enumerato somigliano a Kafka; se non erro, non tutti si somigliano tra loro. Quest'ultimo fatto è il più significativo. In ciascuno di quei testi è la idiosincrasia di Kafka, in grado maggiore o minore, ma se Kafka non avesse scritto, non la avvertiremmo; vale a dire, essa non esisterebbe. [...] Nel vocabolario critico, la parola *precursore* è indispensabile, ma bisognerebbe purificarla da ogni significato di polemica o di rivalità. Il fatto si è che ogni scrittore *crea* i suoi precursori. La sua opera modifica la nostra concezione del passato, come modificherà il futuro. In questa correlazione non ha alcuna importanza l'identità o la pluralità degli uomini[10].

L'opera di Godard e di Borges si pone come obiettivo primario una completa revisione delle categorie di autore, arte, originalità. Nell'affrontare la storia del cinema ("Che è più grande delle altre, perché *si proietta*, si dice nel capitolo 2° delle *Histoire(s)*, "Seul le cinéma") Godard ribalta la classica impostazione cronologica che caratterizza questo tipo di opere: l'assenza di sequenzialità, di storicizzazione, rende impossibile (e irrilevante) stabilire cosa (chi) è venuto prima, e cosa (chi) dopo. Non è ancora l'attualizzazione del progetto di Valéry, ma ne rappresenta probabilmente la migliore approssimazione possibile: non una storia del cinema, dei film e dei registi, ma piuttosto, si direbbe, una storia dell'*occhio* – che infatti compare nelle primissime immagini delle *Histoire(s) du Cinema* –, di ciò che è stato visto nel ventesimo secolo, ciò che il cinema ha veduto, o che non ha voluto vedere ("Tu n'as rien vu à Hiroshima – à Leningrad – à Madagascar – à Dresde – à Hanoi – à Sarajevo", leggiamo nel capitolo 4B, "Les signes parmi nous"); ed è, infine, una storia che comprende "tutte le storie dei film che non sono mai stati fatti", come afferma lo stesso Godard nel capitolo 1A, intitolato appunto "Toutes les histoires".

Le opere non realizzate non hanno minore dignità di quelle portate a termine, sono forme dello Spirito – per dirla con Valéry – che nulla impedisce di pensare già esistenti, e non conosciute, oppure ancora di là da venire, in qualche futuro: è per questo che Borges può permettersi di recensire libri non scritti, immaginari, parlando di autori inesistenti e mettendoli tranquillamente a confronto con gli scrittori più noti (*Pierre Menard, autore del "Chischiotte"*; *L'accostamento ad Almotasim*; *Esame dell'opera di Herbert Quain*). In questa prospettiva, la citazione, lungi dall'essere un mero espediente retorico volto a donare al testo una maggiore *credibilità*, fondandosi sull'autorità tradizionalmente attribuita alle opere del passato, diviene un mezzo che permette alle opere (prima che agli autori) di dialogare tra loro, che appartengano o meno allo stesso universo espressivo.

Come scrivono Liandrat-Guigues e Leutrat nel loro libro su Godard:

> "Noi siamo i primi a sapere che Griffith esiste", scriveva Godard parlando della sua generazione. In altre parole: siamo i primi a sapere che *c'è già tutto*. La citazione seriale rifiuta la problematica dell'origine e della copia. Ogni citazione, invece di iscriversi sotto un'unica figura, si identifica col tutto nella sua immanenza. Tutto si mescolerebbe in un grande insieme mai del tutto esaurito[11].

È proprio questo tipo di consapevolezza a giustificare l'opera di Pierre Menard, a dare un senso all'atto della citazione, la quale arricchisce sia il nuovo testo che il testo di partenza:

> Piuttosto che tautologie, tutte le creazioni, specialmente quelle della letteratura, sono delle *duplicazioni* [...] e queste duplicazioni creano un secondo spazio uguale al primo, contenuto in esso, ma che lo contiene pure (nella Biblioteca, ci sono specchi lungo i corridoi) sicché la ripetizione (quella della traduzione, dell'imitazione, della trascrizione come nella *Storia dell'Infamia*) crea sempre un oggetto nuovo[12].

L'elemento di un insieme che contiene l'insieme stesso: questo paradosso logico riflette perfettamente quello che sono le *Histoire(s) du Cinéma*, ed è un'esatta descrizione dell'Aleph di Borges, un punto che, inconcepibilmente, racchiude in sé l'intero universo (compreso il punto stesso). Guardare un film – o meglio, guardare il Cinema – è come osservare l'Aleph: del resto, la cinefilia è definibile come un "rapporto totalizzante e quasi mistico con lo schermo cinematografico che conduce a 'vedere tutto' purché sia cinema, ad accumulare indiscriminatamente le esperienze visive, le congenialità, gli amori, le competenze"[13]. Il Cinema postula, dunque, una tipologia di spettatore ideale, che riesca a perdersi in esso, una Memoria totale che contenga tutto ciò che è stato girato, un occhio che ritenga tutte le impressioni di ciò che ha visto.

Il Funes protagonista dell'omonimo racconto di Borges è proprio questa (allegoria della) memoria: le sue condizioni di esistenza – l'immobilità a cui una caduta da cavallo lo ha costretto, l'oscurità da cui ama essere circondato – sono le medesime che caratterizzano l'esperienza della visione cinematografica. Ma Funes è, per l'appunto, uno spettatore *ideale*, una memoria automatica e non selettiva ("Sospetto, tuttavia, che non fosse molto capace di pensare", scrive di lui Borges. "Nel mondo sovraccarico di Funes non c'erano che dettagli, quasi immediati"[14]). Le opere di Borges e di Godard, oltre a mettere in crisi il concetto di autore, puntano anche contestualmente ad una ridefinizione del lettore/spettatore, dei suoi compiti e della sua partecipazione al processo di *creazione del senso* che l'opera stessa sottende. Nei film di Godard, lo spettatore è continuamente interpellato, gli attori si rivolgono a lui, il film stesso lo interroga chiedendogli di decidere cosa è accaduto o cosa potrà accadere, di *farsi un'opinione*: "Ciò che Godard propone [...] è una partecipazione critica dello spettatore al film, nella consapevolezza che il massimo di realismo è anche il massimo di finzione, che l'immagine è un segno, e non la realtà stessa"[15]. Il film rivela la sua struttura finzionale, e incoraggia lo spettatore, attraverso la critica della rappresentazione della realtà, alla messa in discussione della realtà medesima; non diversamente, gli scritti di Borges presuppongono un lettore attivo, e lasciano la porta aperta a diverse strategie di lettura:

> Il lettore [...] può, e deve, scegliere; può risolvere di leggere una frase escludendo la possibilità di una contraddizione o di un transito, e la frase successiva stabilendo questa possibilità; può risolvere di ridurre l'ossimoro o l'ipallage là dove essi appaiono evidenti, e di vederli là dove non appaiono perché corrispondono ad una forma banale ed automatica del discorso; il lettore, insomma, è invitato a leggere i racconti di Borges come questi legge il "*Chisciotte* di Pierre Menard", scoprendo o fingendo di scoprire motivazioni là dove sono verosimilmente meccanismi, e viceversa[16].

Il processo creativo e interpretativo coinvolge dunque in eguale misura entrambi gli attori: è il lettore a dare vita e senso al testo, non meno di colui che il testo lo ha prodotto; per questo motivo il lettore è invitato ad identificarsi con l'autore, a sostituirlo, a leggere se stesso nel racconto di un altro. Così Borges, nella prefazione alla sua prima opera, può scrivere:

> Se le pagine di questo libro contengono qualche verso felice, mi perdoni il lettore la scortesia di averlo usurpato io per primo. I nostri nulla differiscono poco: è triviale e fortuita la circostanza che tu sia il lettore di questi esercizi, ed io il loro redattore[17].

Con la massima umiltà, l'autore (qualsiasi cosa il termine venga a significare) di questo modesto lavoro vorrebbe concluderlo appropriandosi di queste parole, e rivolgerle al suo indecifrabile lettore.

Claudio Soffio

Note

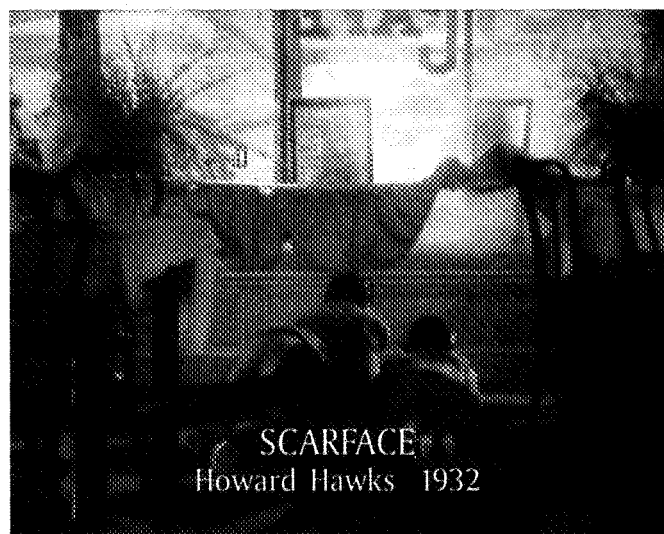
Il saggio è tra i selezionati del Premio Ferrero 2004.

1. Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, voce "Identità", in *Vocabolario della lingua italiana*, Firenze, Le Monnier, 1990.
2. Alberto Farassino, *Jean-Luc Godard*, Firenze, Il Castoro, 1995, p. 88.
3. Jorge Luis Borges, "Storia dell'eternità", in *Tutte le opere* (a cura di Domenico Porzio), Milano, Mondadori, 1998, p. 543.
4. J.L. Borges, "Il tempo circolare", in *op. cit.*, p. 582.
5. J.L. Borges, "Il sentiero dei giardini che si biforcano", in *op. cit.*, p. 696.
6. *Ibidem*, p. 700.
7. Walter Benjamin, "Il narratore", in *Angelus Novus*, Torino, Einaudi, 1962, p. 243.
8. J.L. Borges, "La biblioteca di Babele", in *op. cit.*, p. 680.
9. J.L. Borges, "Il fiore di Coleridge", in *op. cit.*, p. 915. Dallo stesso saggio è tratta la citazione che conclude la versione filmica delle *Histoire(s) du Cinema*: "Se un uomo attraversasse il Paradiso in sogno, e gli dessero un fiore come prova d'esser stato lì, e se destandosi si trovasse in mano quel fiore... allora?". Gioverà notare che anche questa è una citazione di secondo grado – la frase non è di Borges, ma, per l'appunto, di Coleridge.
10. J.L. Borges, "Kafka e i suoi precursori", in *op. cit.*, p. 1009.
11. Suzanne Liandrat-Guigues, Jean-Louis Leutrat, *Godard. Alla ricerca dell'arte perduta*, Genova, Le Mani, 1998, p. 44.
12. Gérard Genot, *Borges*, Firenze, La Nuova Italia, 1974, p. 55.
13. A. Farassino, *op. cit.*, p. 18.
14. J.L. Borges, "Funes, o della memoria", in *op. cit.*, p. 715.
15. A. Farassino, *op. cit.*, p. 57.
16. G. Genot, *op. cit.*, p. 148.
17. J.L. Borges, Introduzione a *Fervore di Buenos Aires*, in *op. cit.*, p. 9.

Raccontare la storia del cinema con le immagini

A Personal Journey Through American Movies di Martin Scorsese

I prodotti audiovisivi nel campo della storiografia del cinema rappresentano la risposta a quanti tra gli studiosi lamentano l'eccessiva "coerentizzazione" delle storie del cinema scritte, peraltro limitate dalla "fondamentale irriducibilità dell'immagine a un pensiero"[1]. Il progetto delle storie del cinema nazionali del British Film Institute[2] si situa all'interno del territorio delle storie del cinema audiovisive già praticato da Brownlow e Gill con la serie su Hollywood, da Noël Burch e da ultimo – e in modo del tutto particolare – da Godard con le sue *Histoire(s) du cinéma*. Il mio lavoro verterà principalmente sull'analisi della storia del cinema americano curata da Martin Scorsese; prima però di addentrarmi in esso, ritengo indispensabile fornire un panorama delle questioni che il progetto del BFI solleva.
La peculiarità – forse addirittura la contraddizione – di questi documentari risiede nel loro particolare statuto di opere di carattere storico e, contemporaneamente, in quanto film-documentari, di opere che entrano a loro volta a far parte della storia del cinema. Esse si pongono quindi sia come riflessione di carattere storico sul cinema, e sia come oggetto stesso di studio da parte della storia del cinema. Considerandole più in generale, queste storie del cinema si collocano su una linea di confine, o meglio, in una posizione intermedia lungo dicotomie che sarebbe più opportuno considerare dei *continua*, come quello tra *saggistica* e *narrativa*, o quello tra Storia (intesa come la proposizione di fatti reali) e storia (la narrazione di fatti di finzione).

Storia o storia?
La particolarità di questi film non sta solo nel fatto di situarsi in un territorio di confine o in una *terra di nessuno* (o di tutti) tra teoria e pratica cinematografica, ma di essere – insieme – opere documentarie di carattere storico e opere di finzione. Per rendere più chiaro questo punto è utile rifarsi alla lingua inglese che distingue tra *history* ("lo studio o la registrazione di eventi passati considerati insieme, in special modo eventi di un particolare periodo, paese o argomento") e *story* ("una descrizione, vera o immaginata, di una serie di eventi connessi tra loro"[3]). Per cominciare, è necessario porre la questione di quali sono i criteri che fanno di un'opera (libro, film, programma televisivo) un'opera di carattere storico; seguendo Michèle Lagny[4] le due peculiarità dell'indagine storica sono da un lato il fatto di lavorare *nel* e *sul* tempo, e dall'altro il fatto di basare lo studio su dei documenti, e perciò su un oggetto di cui sia testimoniato il carattere di *realtà*. Cercando di applicare questi due principi alle storie del BFI, si nota come riguardo alla capacità di lavorare col tempo non è possibile fare un discorso comune che accosti tutte le nostre storie del cinema nazionali, poiché mentre in alcune di esse è riscontrabile un lavoro di organizzazione temporale, altre si disinteressano non solo della coerenza cronologica (il *prima* e il *dopo*), ma si permettono addirittura di tralasciare interi periodi, seppur importanti (pensiamo ad esempio alla storia del cinema inglese in cui non viene praticamente fatta menzione del Free Cinema), o di concentrarsi su lassi di tempo relativamente brevi (storia del cinema australiano). Per quanto concerne invece il fatto di riferirsi a dei documenti, la scelta operata dagli autori di queste storie è stata quella di privilegiare i testi filmici (con l'eccezione della storia del cinema francese curata da Godard, che predilige la riflessione in forma di dialogo e il riferimento ad autori illustri), coerentemente col carattere di storie audiovisive che questi progetti possiedono; in questa forma, tuttavia, piuttosto che di storie del cinema, è più corretto parlare di storie dei film. Appurato ciò, proviamo a capire dove sono collocabili queste storie del cinema rispetto al continuum fatti-finzione. Come rileva Peter Burke[5], oggi si riconosce la permeabilità di tale confine e quindi gli storici non sono più (se mai lo siano stati) riluttanti a riconoscere l'eventuale valore artistico dei loro lavori; tanto più che nel nostro caso questo problema non si pone affatto, poiché credo nessuno si sognerebbe di affermare che Martin Scorsese o Stephen Frears siani degli storici. È proprio questo il punto su cui mi vorrei soffermare: si possono considerare opere di carattere storico lavori che non siano realizzati da storici di professione? La risposta che istintivamente ci viene da dare è negativa; tuttavia nessuno si permetterebbe di contestare il chiaro valore di testimonianza storica di opere come *Il nome della rosa* per quanto riguarda i monasteri medievali o *I promessi sposi* per il flagello della peste nel Seicento, oppure, ancora, dei dipinti rupestri di Lascaux per comprendere la vita dell'uomo preistorico o della poesia di Alceo per capire i riti del simposio arcaico. A ben vedere, però, la sostanziale differenza tra le opere appena citate e le storie del cinema del BFI sta proprio nel punto in cui le une e le altre si collocano lungo il *continuum* fatti-finzione: mentre nelle prime prevale infatti la *finzionalità* (la *story*), nelle seconde a predominare è il carattere di *documentarietà* (la *history*). Per fare un parallelo tra il campo della letteratura e quello del cinema, i libri menzionati di Eco e Manzoni potrebbero essere paragonati a opere filmiche come *Barry Lyndon* di Kubrick o *Salvate il soldato Ryan* di Spielberg, opere di indubbio valore storico ma in cui a prevalere è certamente l'aspetto finzionale, in cui cioè il lavoro di ricostruzione storica è subordinato alla messa in scena di una storia.
È tuttavia indispensabile operare delle distinzioni, poiché sebbene nelle intenzioni del BFI il progetto fosse certamente di carattere storico-celebrativo (non dimentichiamo che queste storie sono state promosse in occasione del centenario della nascita del cinema), in realtà la libertà e l'indipendenza artistiche che lo stesso BFI ha concesso ai vari curatori di questi testi ha fatto sì che i risultati finali fossero del tutto eterogenei o addirittura opposti agli intenti iniziali (mi riferisco in quest'ultimo caso alla già citata storia del cinema francese di Godard in cui, dall'iniziale intento celebrativo, si giunge ad una malinconica dichiarazione di "fine del cinema").
Un'ultima questione che le storie del cinema del BFI suscitano è quella che corrisponde alla domanda: che cos'è la Storia? O meglio, che cosa merita di diventare Storia? Siamo abituati a considerare

Viaggio nel cinema americano di Martin Scorsese

la Storia come l'insieme dei fatti più *importanti* delle vicende umane o all'interno di un determinato campo di studio. Ma chi o cosa determina l'importanza di un avvenimento e, a prescindere da ciò, è legittimo un tale punto di vista? Il crescente sviluppo delle indagini di microstoria[6] sembra implicitamente rispondere a questi quesiti; lo storico può decidere di analizzare un fenomeno di grandi proporzioni anche studiando un "piccolo" caso, e, comunque sia, bisogna essere consapevoli che qualsiasi tipo di indagine storica (micro o macro che sia) è frutto di una *costruzione*: nessuna Storia si impone da sé agli occhi dello studioso.

Storia del cinema americano[7]

La storia del cinema americano curata da Martin Scorsese occupa un territorio a sé nel panorama delle storie del cinema nazionali del BFI in virtù di due ragioni essenziali. Innanzitutto per il ruolo di importanza del tutto unica che l'industria cinematografica americana, e di conseguenza i suoi film, ha ricoperto per l'intera storia del cinema, ruolo che col passare degli anni è divenuto sempre più simile ad un'egemonia, soprattutto dal punto di vista commerciale[8]; questa situazione ha fatto sì che grazie alla loro enorme distribuzione, i film americani siano da sempre i più visti dagli spettatori dei cinema di tutto il mondo e di conseguenza essi siano i maggiori artefici della costruzione di quell'immaginario mediale di cui il cinema è stato, almeno fino all'avvento della televisione negli anni Cinquanta, il maggiore depositario. La seconda ragione in cui risiede l'importanza del progetto sulla storia del cinema americano è la sua durata, più di quattro ore, molto maggiore rispetto agli altri lavori, che si aggirano tutti intorno ai sessanta minuti; ciò è indice e al tempo stesso conseguenza di un progetto che si dimostra complesso e articolato; tanto più dal momento che a curarlo è stato chiamato Martin Scorsese, forse il più grande regista americano vivente, già da tempo sensibile alla "riscoperta" della storia del cinema, di cui è un appassionato conoscitore.

Ma dove si colloca il lavoro di Scorsese rispetto al continuum fatti-finzione, *history-story*? Per rispondere a questo quesito è necessario rifarsi ai due criteri precedentemente accennati che contraddistinguono l'opera storica: il lavoro *sul* tempo e il rimando a dei documenti. A mio parere il lavoro in questione soddisfa solo uno di questi principi. Da una parte infatti c'è una totale rinuncia al tentativo di operare un'organizzazione temporale o cronologica, dall'altro lato invece un riferimento quasi maniacale ai documenti, soprattutto quelli filmici, analizzati con occhio appassionato e partecipe. Riguardo a questo secondo punto è doveroso sottolineare che, delle due categorie di documenti (film e non-film)[9] di cui si serve lo storico del cinema, Scorsese utilizza soprattutto i primi e anche qualora utilizzi altri tipi di documenti (fotografie, filmati d'epoca, interviste, libri), lo fa quasi sempre per commentare i film. Come dichiara esplicitamente il titolo stesso del suo lavoro (*A Personal Journey Through American Movies*), l'oggetto di studio su cui l'autore focalizza la sua attenzione sono infatti proprio le pellicole, analizzate nella loro particolarità stilistica e nell'impatto emotivo suscitato negli spettatori; solo limitati sono infatti i riferimenti al sistema produttivo, agli attori o al contesto sociale, sempre comunque funzionali a evidenziare le condizioni in cui si svolgeva il ruolo del regista. Tutto ciò non ci permette certo di far rientrare il lavoro di Scorsese nel terreno delle opere di finzione; ma ci consente di affermare che il tipo di narrazione che il regista ha scelto fa distanziare la sua opera dall'ambito dei trattati di carattere storico.

La costruzione del discorso e lo stile

Per cominciare, cerchiamo di capire in che modo Scorsese organizza la Storia che si propone di raccontare. Per fare ciò ci è utile compiere una breve digressione sul concetto di *narrazione* e sul ruolo che essa ricopre nelle opere di carattere storico. A differenza di quello che era il parere degli storici fino a pochi anni fa, oggi tutti sono concordi sul fatto che il ricorso alla tecnica del racconto nelle opere di indagine storica non deve essere respinto, poiché esso non implica un allontanamento dai fatti reali; al contrario, come sottolinea Lagny[10], la narrazione permette di andare al di là di una storia cronachistica (*histoire événementielle*), che si limita cioè a raccontare i fatti ricostruiti classificandoli in funzione di suddivisioni temporali. In questo senso un *racconto storico* appare addirittura necessario per cercare di comprendere i fenomeni in profondità, e la storia si configura sempre più come "scienza che racconta" e istituisce la "narrazione come significante privilegiato del reale": "la struttura narrativa diviene al tempo stesso segno e prova della realtà"[11], testimonianza di un reale documentato.

Vediamo ora in che modo Scorsese organizza nella pratica il suo discorso. L'inizio del film è una dichiarazione insieme ironica e sottile; sullo schermo passano le immagini del film *Il bruto e la bella* (Vincent Minnelli, 1952), dove assistiamo allo scontro tra un regista e un produttore invadente: per Scorsese il cinema americano sta tutto qui, nello scontro tra chi il film lo dirige e chi invece ne ha la responsabilità economica. Ma il suo è evidentemente un punto di vista soggettivo: ciò che conta è il regista e la difficoltà maggiore sta proprio nel far fronte ai tentativi di intrusione dei produttori; per cui solo chi ha la capacità di "aggirare" il sistema può mantenere una certa autonomia artistica.

Dopo questo prologo, l'autore americano mette direttamente in scena se stesso come il Narratore di questa storia, e tuttavia non un narratore esterno, bensì emotivamente partecipe in quanto un tempo spettatore dei film di cui ora racconta. Scorsese basa tutta la parte iniziale (per non dire tutto il film) sui suoi ricordi personali di ragazzo appassionato di cinema: il libro di cinema più desiderato, i primi film visti con un misto di curiosità e senso di colpa (a cominciare dallo "scandaloso" *Duello al sole* di King Vidor), il tutto arricchito da un racconto che non lesina emozioni private e personali. Conseguentemente a ciò, la scelta dei film da trattare non segue il criterio dell'oggettività o dell'importanza storica, ma piuttosto quello del valore che essi ricoprono nell'esperienza personale del regista; egli non nasconde questo fatto, ne fa anzi una vera e propria dichiarazione programmatica:

> io posso parlarvi solo di cosa mi ha commosso o emozionato, non riesco ad essere molto obiettivo in questo [...] vi parlerò di quei film che hanno popolato i miei sogni, alterato le mie percezioni o che in qualche caso mi hanno cambiato la vita.

Poco importa se questi film non sono quei capolavori riconosciuti dalla Storia del cinema "ufficiale"; non Howard Hawks, Alfred Hitchcock, John Ford o Billy Wilder, ma Samuel Fuller (*Il bacio perverso*, 1964), Irving Lerner (*Assassinio per contratto*, 1958), Delmer Daves (*La casa rossa*, 1947), Phil Karlson (*La città del vizio*, 1955), Allan Dwan, Ida Lupino, André De Toth, Joseph H. Lewis. Quella che si configura davanti agli occhi dello spettatore è perciò una sorta di Storia parallela a quella solitamente conosciuta, non la Storia dei capolavori ma una sorta di *Storia dei B-movie* non meno degna rispetto alla prima di entrare a far parte della Storia vera e propria; sebbene essa si possa considerare qualitativamente di minor valore sul piano estetico, non lo è di certo sul piano delle pratiche di fruizione o dei gusti del pubblico. Quello che Scorsese sembra portare avanti è una forma di tentativo di riscoperta o "riscatto" di film a suo parere ingiustamente dimenticati.

Riguardo allo stile con cui il regista elabora questo suo progetto, esso appare vario ed eterogeneo, capace di mescolare nel modo migliore le diverse testimonianze di cui l'autore si serve: oltre all'uso prevalente dei materiali filmici (tutti in ottimo stato e probabilmente ripuliti dallo stesso Scorsese), compaiono anche fotografie colte in momenti particolari sul set e interviste in cui vari registi (Wilder, Lang, Capra, solo per citarne alcuni) raccontano i loro segreti in maniera a volte ironica, a volte reticente, ma fornendo sempre tracce preziose e capaci di svelare anche con poche parole la loro grandezza.

È possibile un cinema nazionale?

Le storie del cinema del BFI, e quella americana in particolare, suscitano un altro interessante motivo di riflessione, quello che riguarda la possibilità di una separazione della storia del cinema in ambiti nazionali. Il cinema infatti, medium per sua natura trasnazionale, ha da sempre respinto questo tipo di divisione, sebbene essa sia stata praticata in molti casi[12] e sebbene lo studio delle cinematografie nazionali sia tuttora uno degli ambiti di indagine più frequentati. Nonostante ciò, è difficile stabilire quali siano i criteri per determinare la nazionalità di un film, soprattutto in un periodo in cui abbondano le coproduzioni tra diversi paesi. Il cinema ha tra le sue principali caratteristiche quella di essere "permeabile": non solo per ciò che riguarda le migrazioni degli addetti ai lavori da un paese all'altro (registi, attori, tecnici), ma anche o soprattutto per il continuo passaggio di suggestioni e influssi tra diversi ambiti culturali. Michèle Lagny[13] formula varie ipotesi su quali possano essere gli elementi che contraddistinguono una cinematografia nazionale (temi, stili, modalità narrative) arrivando a sostenere che essa si basa su una componente inconscia direttamente legata al concetto, se possibile ancor più sfuggente, di *cul-*

tura nazionale, contraddistinto a sua volta più per gli aspetti differenziali con le culture nazionali vicine che per caratteristiche definite, spesso difficilmente rintracciabili e facilmente sconfinanti in *cliché* o luoghi comuni.

Il discorso appena fatto trova un esemplare riscontro nella storia del cinema americano. Quest'ultimo si configura infatti, da questo punto di vista, come il terreno "impuro" per eccellenza per due ragioni prevalenti: da una parte perché gli Stati Uniti, in quanto maggiore potenza commerciale in campo cinematografico, sono stati fin dagli anni Venti la meta dei migliori registi (ma anche attori, direttori della fotografia, ecc.), provenienti principalmente dall'Europa (Lang, Hitchcock e, in tempi più recenti, Polanski, Forman solo per citare alcuni esempi tra i più eclatanti) e attirati a Hollywood da maggiori possibilità espressive o economiche; lo stesso Scorsese parla nella sua storia del cinema di film americani in realtà girati da registi emigrati, come Lang, Wilder, Curtiz. Dall'altro lato, e questo è un fenomeno degli ultimi decenni, si è sviluppata a Hollywood, anche a causa della carenza di idee degli sceneggiatori, la pratica del *remake* di film già prodotti in altri paesi che abbiano riscosso un buon successo (*Vanilla Sky*, *The Ring*, *Solaris* sono tre esempi significativi per la loro diversa "provenienza"[14]). Non bisogna inoltre dimenticare che il cinema americano (soprattutto hollywoodiano) nasce come prodotto destinato all'esportazione, perciò non compaiono mai, o solo raramente, elementi troppo localistici o eccessivamente legati ad una determinata cultura, in quanto potrebbero non essere compresi da alcuni pubblici. C'è infine un ultimo esempio – isolato ma significativo per la grandezza dell'artista – di un regista americano che, per poter mantenere una propria autonomia artistica, ha deciso al contrario di emigrare in Europa, pur continuando ad essere finanziato da una major hollywoodiana: Stanley Kubrick.

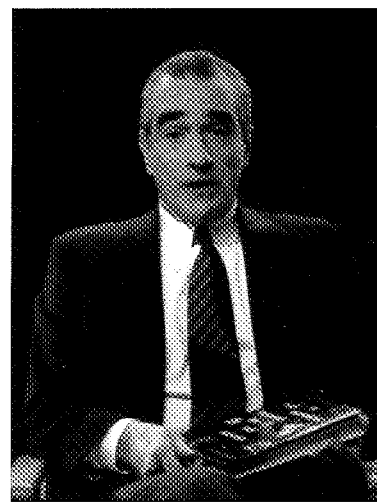
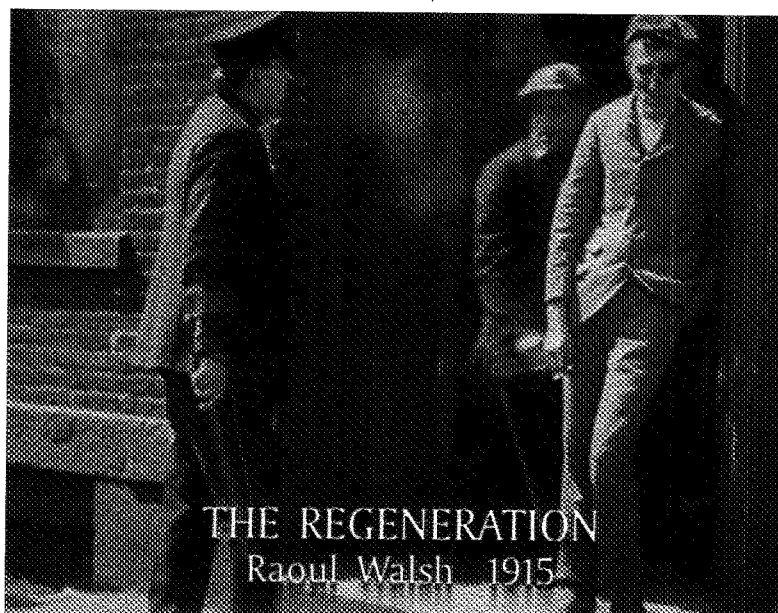
Volendo andare a cercare nel lavoro di Scorsese le marche nazionali, ossia elementi che in un modo o nell'altro sia lecito ricondurre al cinema o alla cultura americani e di cui possiano allo stesso tempo darne una descrizione, è possibile ritracciare due fattori, ognuno dei quali si riferisce a uno degli ambiti appena citati. Per quel che riguarda l'aspetto più propriamente cinematografico, il lavoro di Scorsese mostra una fluidità narrativa, un piacere di raccontare, una grande capacità di fondere in modo ottimale la quantità di documenti di cui il regista si è avvalso; questo aspetto è, da Griffith a Spielberg, una caratteristica fondamentale del cinema americano, e appare quindi in questo caso appunto come marca stilistica del cinema nazionale. Il secondo elemento, concernente invece più il dominio della cultura nazionale che quello puramente cinematografico, è legato alla scelta di basare la narrazione sulla figura del Regista; questa volontà sembra a mio parere derivare direttamente dal mito, fortemente radicato nella cultura americana, dell'individualismo, dell'uomo che si fa da sé (*self-made man*). Questo voler mettere al centro del discorso l'Artista appare una costruzione, tanto più nell'ambito del cinema americano, dove sappiamo quale fosse, soprattutto in epoca classica, il ruolo destinato al regista all'interno del sistema di produzione: lungi dall'essere il centro-motore della lavorazione del film, egli era solamente un *metteur en scène*, uno dei tanti tecnici impegnati nella "fabbricazione" del prodotto filmico. Si può perciò considerare questo tipo di costruzione del discorso operata da Scorsese come una "impronta" culturale, che il cinema americano riceve e restituisce in un continuo flusso di significati con il clima intellettuale in cui si inserisce.

L'organizzazione della Storia

Abbiamo prima accennato che ogni tipo di indagine storica è frutto di una *costruzione* da parte dello studioso, sia dal punto di vista della scelta dell'oggetto di studio, sia per ciò che riguarda l'organizzazione narrativa della Storia stessa. In questa parte ci concentreremo in particolar modo su questo secondo aspetto, cercando di capire in che modo Scorsese ha strutturato e "messo in scena" il suo discorso storico. Dopo il prologo già menzionato, in cui il regista racconta le sue esperienze da bambino legate al cinema, il racconto procede per capitoli, la maggior parte dei quali incentrati sulla figura del Regista, con l'eccezione di alcune digressioni sui generi più importanti: il dilemma del Regista, il Regista come narratore, il western, il film di gangster, il musical, il Regista come illusionista, il Regista come imbroglione, il Regista come iconoclasta. Certo, Scorsese sa bene, meglio di chiunque altro, che il Regista nel cinema americano non si trova quasi mai al centro del meccanismo di creazione di un film; e tuttavia, la sua scelta narrativa può essere fatta rientrare all'interno del discorso sopra accennato riguardante la necessità del *racconto storico*, in cui grazie all'assunzione di un determinato punto di vista è possibile mettere in relazione i fatti isolati trasformandoli in un racconto, possibilmente chiaro e piacevole da seguire[15]. Un elemento da sottolineare è che i differenti capitoli in cui Scorsese suddivide la sua storia non indicano altrettanti periodi della storia del cinema americano; l'autore rifiuta infatti il criterio della *periodizzazione* e, tranne esempi isolati (l'evoluzione del genere *western*), anche il lavoro *sul* tempo, basandosi invece unicamente su una suddivisione di tipo tematico. Eppure ciò non è del tutto vero, poiché i documenti filmici che il regista include nel suo lavoro sono tutti datati; ciò che piuttosto manca è una descrizione del *cambiamento*. In questo il documentario di Scorsese si discosta dalle analisi di carattere storico che, come abbiamo visto, hanno tra le loro peculiarità quella di costruire una cronologia (*datazione* e *periodizzazione*) che permetta la formazione di un percorso a partire da un punto di origine[16].

La suddivisione in capitoli (e più in generale in tre parti non caratterizzate però da unità tematica) può anche essere vista come segno della messa in scena di una storia (con la "s" minuscola), sebbene, come abbiamo notato poc'anzi, questa articolazione in capitoli non corrisponda ad un vero e proprio sviluppo narrativo, ad un rapporto di consequenzialità tra un *prima* e un *dopo*. Un altro elemento che connota il documentario come racconto è la presenza di un Narratore che guida lo spettatore lungo la storia. Il fatto che a ricoprire questo ruolo sia lo stesso autore dell'opera aggiunge un ulteriore livello di analisi che sarà affrontato compiutamente nel prossimo paragrafo.

Alla ricerca dell'Autore

La nozione di *Autore* è, all'interno dell'ambito cinematografico, quella che forse suscita le questioni più numerose e di più difficile soluzione[17]. Prima però di addentrarci nel territorio della nostra analisi, cerchiamo, sulla scorta di Foucault[18], di rispondere alla domanda: Che cos'è un autore? Il filosofo francese utilizza il concetto di *funzione-autore* ed espone, riprendendoli da San Girolamo, quattro criteri su cui basare l'individuazione dell'autore: quest'ultimo è definito come un certo livello di valore, un campo di coerenza concettuale o teorica, un'unità stilistica, e infine un momento storico rico-

Viaggio nel cinema americano di Martin Scorsese

Viaggio nel cinema americano di Martin Scorsese

nosciuto. Queste caratteristiche, formulate per l'autore di testi letterari, non sono ugualmente applicabili al campo del cinema; certo non ci sogneremmo di eliminare dalle opere di un regista una che sia inferiore di livello rispetto alle altre, oppure di ricercare un'unità stilistica che in molti casi è difficile rilevare. Per la sfera del cinema la questione appare in effetti più complessa: è possibile parlare di Autore riguardo a un tipo di produzione organizzata collettivamente? A questa domanda, che sembra presupporre una risposta negativa, negli anni Cinquanta i critici dei *Cahiers du cinéma* opposero, con intento polemico, la loro concezione di autore come cineasta capace di esprimere il proprio sguardo, la propria *visione del mondo*[19]; l'intento dei critici francesi era di riabilitare quei registi (Hitchcock, Hawks, Ray, ecc.) che, lavorando all'interno del sistema hollywoodiano, erano fino ad allora considerati solo abili mestieranti.

Tornando alla nostra analisi possiamo osservare come il problema dell'Autore si ponga su due livelli: testuale ed enunciazionale. Il primo riguarda la scelta, di cui abbiamo già trattato sopra, di mettere in primo piano la figura del Regista, conferendo ai cineasti menzionati uno statuto *autoriale*, che nella pratica essi non potevano possedere per le caratteristiche del sistema di produzione all'interno del quale lavoravano; questa decisione è probabilmente dovuta al fatto che, essendo anch'egli regista, Scorsese ha voluto attribuire questo statuto a tutta la categoria, e quindi di conseguenza anche a se stesso. A livello enunciazionale il regista fa invece coincidere la figura dell'Autore con quella del Narratore, mettendo in scena se stesso appunto in questo doppio ruolo. Il racconto si dichiara soggettivo fin dal titolo (*Martin Scorsese. A personal journey...*), raffigurante inoltre la silhouette disegnata del regista; ma tutto il film è disseminato di frasi che rimandano all'esperienza personale del regista, sia come giovane spettatore ("la prima volta che ho visto questo film... bastarono i titoli di testa per lasciarmi a bocca aperta"), sia come studente di cinema ("il libro su cui negli anni Sessanta studiavamo..."), sia infine come regista affetto da inaspettata modestia ("mi considero ancora uno studente, con tante cose da imparare"). È proprio questa la caratteristica dello Scorsese-attore di questo film; mettendosi in scena in prima persona, egli ricopre nel contempo almeno quattro differenti ruoli: il primo è quello già menzionato di Narratore, una sorta di guida che, in virtù del suo sapere, ci accompagna lungo il racconto; il secondo è quello di spettatore delle pellicole di cui parla, che vengono appunto descritte con dovizia di particolari emotivi, come se Scorsese rivivesse in quel momento le sensazioni che ha provato alla prima visione; il terzo ruolo è quello di osservatore privilegiato della storia, che racconta grazie alla sua esperienza accumulata, stando a stretto contatto con quel mondo; infine il quarto ruolo che egli riveste, connesso al precedente, è quello di personaggio e attore della vicenda che narra, avendo anch'egli un ruolo importante nella Storia del cinema americano.

Un ultimo motivo di interesse consiste nell'andare a ricercare all'interno del film le *marche stilistiche* riconducibili alle modalità espressive dello Scorsese regista. Il più evidente motivo di continuità stilistica, che permette di far rientrare questo viaggio nel cinema americano all'interno della sua filmografia, è riscontrabile, a mio parere, nel montaggio; si nota in questo lavoro una capacità di fondere visivamente materiali diversi ed eterogenei, contribuendo alla fluidità narrativa, sicuramente paragonabile a quella evidenziata in film come *Goodfellas* o *Gangs of New York*, a testimonianza anche dalla presenza, tra i collaboratori, di Thelma Schoonmaker, montatrice di tutti gli ultimi film del regista.

Scorsese conclude il suo film con una dichiarazione. Si trova costretto a fermarsi perché giunto a raccontare il periodo della sua generazione di cineasti, verso la quale confessa un'inevitabile mancanza di obiettività. Lo storico si ferma davanti al presente quando riconosce di fare lui stesso parte della Storia che sta indagando. Quello che Scorsese vuole dirci è che è necessario un certo distacco, senza il quale la Storia non può essere studiata con la dovuta onestà intellettuale. Ed è questo l'ultimo insegnamento, per ordine ma non per importanza, di cui lo studioso del passato deve tenere conto.

Andrea Castelli

Note

Il saggio è tra i selezionati del Premio Ferrero 2004.

1. Augusto Sainati, "La questione del visibile", *Bianco e Nero*, a. LXI, n. 4, luglio-agosto 2000, p. 77.
2. Da qui in avanti BFI.
3. *Cambridge Advanced Learner's Dictionary*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 (traduzione mia).
4. Michèle Lagny, *De l'histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris, Armand Colin, 1992, p. 24.
5. Peter Burke, *Storia e teoria sociale*, Bologna, il Mulino, 1995 (ed. or. 1992).
6. *Ibidem*, pp. 183-194.
7. *Century of Cinema – USA: Martin Scorsese. A Personal Journey Through American Movies* (*Viaggio nel cinema americano di Martin Scorsese*). Regia e sceneggiatura di Martin Scorsese e Michael Henry Wilson. Musica di Elmer Bernstein. Montaggio di Thelma Schoonmaker. Produttore: Florence Dauman. USA, Gran Bretagna, 1996. Durata: 224 minuti.
8. Nel 2002, ad esempio, il 75% dei film prodotti negli Stati Uniti sono stati esportati. Fonte: IMCA. Inoltre più della metà (56%) dei film usciti in Europa erano di produzione americana. Fonte: Osservatorio Europeo dell'Audiovisivo.
9. Cfr. M. Lagny, *op. cit.*, pp. 242-247.
10. *Ibidem*, p. 41.
11. Roland Barthes, cit. in *Ivi*.
12. Ricordiamo a questo proposito, solo per citare il caso più celebre, la storia del cinema curata da Brunetta, organizzata in base a una divisione per aree geografiche. Cfr. Gian Piero Brunetta (a cura di), *Storia del cinema mondiale*, Torino, Einaudi, 1999.
13. M. Lagny, *op. cit.*, p. 96 e segg.
14. Essendo rispettivamente i remake di *Apri gli occhi* (Spagna, 1997), *Ringu* (Giappone, 1998) e *Solaris* (Unione Sovietica, 1972).
15. Cfr. M. Lagny, *op. cit.*, p. 45.
16. Cfr. *Ibidem*, p. 32.
17. Cfr. *Ibidem*, pp. 140-146.
18. Michel Foucault, "Che cos'è un autore?", in *Scritti letterari*, Milano, Feltrinelli, 1996, pp. 1-21; ora anche in Vincenzo Sorrentino (a cura di), *Michel Foucault: Antologia. L'impazienza della libertà*, Milano, Feltrinelli, 2005, pp. 61-78.
19. Cfr. Jacques Aumont, Michel Marie, *L'analisi dei film*, Roma, Bulzoni, 1996, pp. 40-44.

Trieste Film Festival - Alpe Adria Cinema
Trieste, 20-27 gennaio 2005

Disertori e nomadi

Il cinema di Juraj Jakubisko

Certo dalla critica verrà considerato un festival minore, sta di fatto comunque che Alpe Adria Cinema – Trieste Film Festival, giunto quest'anno alla sedicesima edizione, continua a riscuotere successo con i suoi film in concorso (questa volta ben trenta tra corto e lungometraggi) che hanno l'indubbio merito, al di là di ogni valutazione artistica, di calarsi nel vivo delle trasformazioni, dei disagi, dei problemi che continuano ad agitare i Paesi rappresentati nell'Europa centro orientale.
Certo siamo sempre pronti ad accogliere il genio artistico degli autori stranieri etichettandoli o, meglio, comparandoli al nostro indimenticabile Federico. E così se nel regista bosniaco Emir Kusturica abbiamo visto il Fellini dei Balcani, in Juraj Jakubisko abbiamo scorto il Fellini dell'Est. A lui, dunque, ed alle sue visioni, quest'anno il Trieste Film Festival ha voluto dedicare la retrospettiva.
Nato a Kojov, provincia di Spiská Nová Ves (Slovacchia orientale), il 30 aprile 1938, Jakubisko è uno dei registi più dotati tra quelli formatisi nell'ambito della Nová vlna, la straordinaria vague cinematografica praghese degli anni Sessanta[1]. Il suo esordio nella settima arte avviene con la realizzazione di cortometraggi in seno alla prestigiosa FAMU[2], dove si diploma nel 1965. Ma il suo percorso cinematografico, influenzato sicuramente dalla passione per le arti figurative e la fotografia artistica, viene ostacolato nel 1968 dalla censura del regime Sovietico che lo costringerà, per un intero decennio, a realizzare soltanto documentari.
Prestigiatore dell'onirico, del surreale, autore di fantasie acrobatiche con le quali tinge di simbolismo e di metafore, crudeli o liriche, le sue inquadrature incandescenti, egli sopravvive ad un ambiente ideologico ostile, per pervenire all'utopia bivalente di felicità-libertà (sostanziale sottofondo di ogni suo film). Jakubisko, accanto all'amicizia con Emir Kusturica, del quale fu anche insegnante alla FAMU, ebbe uno stretto legame pure con Federico Fellini e Giulietta Masina (protagonista, tra l'altro, di una sua pellicola)[3].
Ventitre opere presenti nella retrospettiva, dunque, tra esperimenti scolastici all'Accademia, lungometraggi (a cominciare da quel *Kristove roky – Gli anni di Cristo*, 1967, che ottenne allori a Manhhheim e Venezia), documentari della censura. Ma forse grande attesa al Festival c'è stata per la prima nazionale di *Post Coitum*: film discusso e suggestivo, che rappresenta ad oggi l'ultima tappa dell'intenso percorso artistico di Jakubisko. Interpretata dall'attore italiano Franco Nero, la storia, ambientata nella Praga odierna, è innescata dalle trame di Sabrina, un'ambiziosa segretaria che ha deciso di sedurre il proprio boss, Zikmund. In un modo o in un altro, Sabrina finisce per disegnare tutti i personaggi che entrano nella tela del suo intrigo. Quattro uomini e cinque donne, nove differenti personaggi, ciascuno con le proprie necessità e desideri, innescano un gioco dell'amore, del tradimento e dell'odio, capace di dare i brividi allo spettatore, che li ama e odia allo stesso tempo. Un film sui rapporti senza amore, come tiene a sottolineare Jakubisko[4]. O, meglio, sulla sottilissima frontiera tra sesso e amore. Alla ricerca dell'orgasmo, una persona si trova in un inusuale stato d'animo: per breve tempo accetta cose che ha combattuto solo poco prima, ride di cose per cui avrebbe ucciso solo poco prima. Questa è esattamente la situazione in cui si trovano tutti i personaggi, ciascuno dei quali rappresenta un'icona del modo di vita odierno. Il risultato sono venti mini-episodi che scorrono insieme in una storia d'amore, d'intrighi, di relazioni personali e sessuali, che però hanno sorpreso, anche se non sempre positivamente, gli spettatori in sala.
"Io non voglio fare moralismi" ha dichiarato Jakubisko. "Sono cose che stuzzicano anche me, domande che mi agitano, ma alle quali non so rispondere in modo diretto. Nella repubblica Ceca ci sono diversi giovani registi che sperimentano ed anch'io, considerato un regista classico degli anni Sessanta, ho voluto rivolgermi alle nuove generazioni".
In questa sorta di sperimentazione, comunque, lei non disdegna gli effetti speciali digitali, di cui ha fatto largo uso anche nell'ultimo film.
Infatti non è una casuale, in quanto si tratta di una seconda fase del mio esperimento: non solo per ciò che riguarda la tematica e l'atto concettuale, ma anche quello visivo. In questo caso ho potuto intervenire sulle immagini e metà del budget è stato proprio usato per i trucchi e gli effetti speciali. Effetti che nascono grazie alla TV, come ho fatto spesso presente. Certo la televisione è sempre stata accusata di rubare al cinema le nuove tecnologie audiovisive, basti pensare allo schermo panoramico, al Dolby Digital Surround; in questo caso però è successo l'opposto, e questi effetti digitali aiutano la fantasia del creatore. Sarebbero addirittura piaciuti a Fellini che, come sappiamo, odiava la TV. Non sono un impedimento, ma un superamento delle barriere, dei limiti tecnici propri del cinema. Una volta, con la fine delle riprese, l'unica cosa che potevo fare era agire sul montaggio, aggiungendo o togliendo qualcosa. Ora invece la fantasia può lavorare fino all'ultimo momento, aggiungendo colore, cambiando i significati, cambiando forma a quello che è già stato girato. Io stesso ho aggiunto nuove tonalità di colore alle immagini del film, e ciò aiuta a sviluppare il lato creativo del regista senza che gli vengano imposti limiti tecnici.
Dopo l'anteprima a Trieste di Post Coitum, *come pensa sia stato accolto il film dal pubblico italiano, vista anche la difficoltà di comprensione della sua pellicola in questa parte d'Europa?*
Ero alquanto intimorito quando seppi che avrei presentato il mio film al pubblico italiano. Lo avevano già visto in Inghilterra ed Olanda oltre che nelle Repubbliche Ceca e Slovacca. Ma quello che mi preoccupava è che in Italia ci sono delle tradizioni forse un po' più puritane e il rapporto con queste tematiche è diverso rispetto al nostro paese. Però non posso definire questo film come prettamente ceco, o limitato soltanto alla situazione dell'Europa orientale o occidentale. Penso che sia universale. Umano, in generale: perché, da quando si è persa una specie di legalità della religione, una sua influenza forte, o i valori di un tempo, ciò che fonda la nostra morale lo dobbiamo cercare in noi, ed un esempio di questa ricerca è proprio il porsi delle domande in merito a questo film.
La mia educazione da bambino è stata fortemente influenzata dalla tradizione greco-cattolica della Slovacchia orientale, quindi mi feci dei problemi quando dovetti girare ad esempio *Perinbaba* (*La signora della neve*) con Giulietta Masina. Mi ricordo che una volta dovemmo girare una particolare scena di domenica e, conoscendo le usanze degli italiani, chiesi un po' timoroso alla Masina se sarebbe stata d'accordo a lavorare anche durante un giorno festivo. E lei, pronta al sacrificio, mi rispose che non conosceva altra religione più suprema del lavoro.

Massimo Seppi

Note

1. Tutti i riferimenti su Jakubisko sono tratti dal volume edito in occasione della XVI edizione del Trieste Film Festival: Paolo Vecchi (a cura di), *Disertori e nomadi – Il cinema di Juraj Jakubisko*, Torino, Lindau, 2005.
2. Filmová a Televizní Fakulta Akademie Múzick¨ch Umìní v Praze (Accademia di cinematografia e arti sceniche di Praga)
3. *La signora della neve* (*Perinbaba*, Juraj Jakubisko, 1985), Cecoslovacchia-RFT, 35 mm, col., 90'.
4. Questa dichiarazione, come quelle che seguiranno, sono tratte da un'intervista realizzata durante il Festival.

Le Filmeur

Eli eli, lema sabachthani

LVIII Festival de Cannes

Cannes, 11-22 maggio 2005

Vie di fuga dal "film-da-festival"

Se c'è stato un film, in questa edizione di Cannes, riassuntivo della discutibile, ma dura a morire, "forma-festival", è *Le Filmeur* di Alain Cavalier. Ovvero, la compressione in un paio d'ore di centinaia di home-video girati dal regista negli ultimi dieci anni. Nonostante le tracce narrative (la malattia del regista, il rapporto con la madre, la moglie...) *Le Filmeur* più che un'autobiografia è un *mood*: il montaggio sparpaglia queste tracce, le dirada e le disperde in una valanga di frammenti all'apparenza insignificanti, ma che alla lunga lasciano un senso toccante di evanescenza, che crea un sentimento del tempo tutt'altro che banale. Più la videocamera si sforza di aderire al vissuto, più diventa manifestazione di un'assenza (e gioca senz'altro in questo senso la reiterata divergenza suono-immagine: spesso Cavalier dice una cosa e ne inquadra un'altra). Dettagli di vita che sono il contrario delle epifanie: l'insieme non viene mai illuminato da una chiave di senso specifica. E appunto, i film ingurgitati a decine in un festival manifestano innanzitutto la difficoltà a fonderli in un discorso comune, il che rafforza la loro specificità; e non è poco, in un'epoca che scioglie e neutralizza tutto nella stessa indistizione mediatica: questo è il senso dei festival oggi.
Anche *Eli eli, lema sabachthani* di Aoyama Shinji prende di petto la frantumazione del senso, e lo fa servendosi godardianamente di scheletri di genere (fantascienza e giallo) ad arginare la deriva dei frammenti. Un'opera sperimentale, liberissima e folle: nel 2015 scoppia un'epidemia suicida devastante, e solo la musica postavanguardistica di due tizi che suonano con quello che trovano per strada (tubi, cordame, eccetera) sembra guarire il morbo. L'accento si sposta anche per decine di minuti sulle performance dei musicisti, che non sono arte ma, visti anche gli strumenti, disperato tentativo di contatto con il mondo: ugualmente Aoyama, con i suoi carrelli melliflui, rovista un paesaggio apocalittico e desolato come alla ricerca di un appiglio significante, e costruisce un'allegoria sul senso di morte e di vuoto del presente, astratta ma anche capace, alla fine, di una certa chiarezza simbolica.
Ma la linfa dei festival rimangono certamente i famigerati "film-da-festival", coproduzioni internazionali, magari da paesi in via di sviluppo , magari con un po' di sesso, pretese artistoidi, lungaggini contemplative e così via. *Bataille en el cielo* del messicano Carlos Reygadas, è l'appassionante nemesi di questo tipo di film. In apparenza, ha tutte le ruffianerie del caso: un po' di esotismo, sesso e violenza senza complimenti, cristologie all'acqua di rose, esibizionismo stilistico e quant'altro. Poi però tutta questa seriosità Reygadas la ignora bellamente, e più la trama sconfina nell'assurdo (una coppia di disgraziati rapisce un bambino che però muore: lui si costituisce ma prima va in ginocchio in pellegrinaggio in una cattedrale), più si diverte a ingolfare il film con musica (classica), panoramiche arbitrarie a 360°, fraseggi formali senza capo né coda, sbracature varie. Non c'entrano lo scandalo o la trasgressione: i mille detrattori in cui incapperà *Batailla en el cielo* hanno sicuramente ragione, ma c'è uno spirito ludico, fracassone (a dispetto delle accigliate premesse), godibilissimo che non si trova facilmente. Non certo nell'esanime *Sangre* di Amat Escalante, prodotto sempre da Reygadas, che presta situazioni del suo film e del precedente (*Japon*, 2002) a un lezioso compitino fatto di inquadrature fisse e vanamente ricercate, indugi non richiesti, tempi dilatati e finto rigore.
Il rigore vero è ancora quello di Sharunas Bartas, che ritorna con *Seven Invisible Men*, un altro splendido canto rarefatto e disperato: l'odissea di un poveraccio che ruba un'auto, tradisce i complici, fugge a casa e subisce la loro vendetta è raccontata (pur con insolite, per Bartas, aperture al dialogo) con desolata contemplatività, affondando il tempo del racconto in una monumentalità fatta di campi lunghissimi e primissimi piani a cartografare il profondo senso di impotenza al cuore del film. Senz'altro a lui la categoria "film-da-festival" va stretta.
Fortunatamente anche altri provano a uscire dai suoi angusti confini: *Iron Island* dell'iraniano Mohammad Rasoulof rinuncia alla forma rassicurante della parabola (una piccola comunità viene guidata dal proprio leader a stabilirsi su una nave che però è destinata a colare a picco perché per sopravvivere gli occupanti devono smontarla e venderla pezzo dopo pezzo), prova a misurarsi nientemeno che con *Titanic* (espressamente citato) e nella seconda parte decentra il racconto e lo accelera fino all'esplosione narrativa. Oppure il cingalese *Sulanga enu pini-*

sa di Vimukthi Jayasundara, premio per l'opera prima, che intreccia l'attualità (l'incerta situazione postbellica nello Sri Lanka di oggi) con echi leggendari, e li immerge in un'atmosfera intangibilmente inquieta ricreata con maestria dalle suggestioni mobili e sinistre di un paesaggio quasi lunare. Ma sono i coccolatissimi (da critica e festival) Rithy Panh (*Les Artistes du théatre brulé*) e Hong Sang-Soo (*A Tale of Cinema*) a fuggire più efficacemente le classificazioni "da-festival", perché tentano di forzare i limiti stessi della finzione. Il primo, che inaugurò con il documentario sulla dittatura cambogiana *S21* (2003) una teoria sui legami tra stragi totalitarie e possibilità della rappresentazione, degna delle riflessioni analoghe sullo sterminio nazista, prosegue con una docufiction su alcuni attori disoccupati, che intreccia l'usuale paradosso realtà/finzione all'indelebile ricordo della barbarie. Avvalendosi coerentemente di uno stile, da una parte, di violenta immediatezza documentaria, e dall'altra, con i suoi netti movimenti di macchina a collegare due porzioni distinte di spazio per ottenere significazione visiva, apertamente formalista.
Anche il secondo firma un gioco di specchi cinema/vita, la geniale storia di un ex studente di cinema che va alla retrospettiva di un vecchio compagno di corsi e scopre che costui gli ha rubato il film (basato sulle proprie esperienze personali), il successo e la ragazza dei sogni. Hong organizza un diabolico sistema di coincidenze e lo fa volare via, non lo chiude in una struttura ma lo apre alla aerea, quadratissima *indefinizione* di tutti i suoi film. Realtà e finzione si sovrappongono così precisamente che né l'una né l'altra sono accessibili in senso esclusivo, si può solo camminare sul crinale tra le due, sul punto vuoto che le divide.
Ma la selezione di Cannes 2005 esprime soprattutto la preferenza per gli autori già conclamati. Che fortunatamente hanno quasi sempre mantenuto le promesse: i capolavori di Lucas, Cronenberg, Kim Ki-Duk, Suzuki, Hou Hsiao-Hsien, e gli ottimi Egoyan (meno freddo e impettito del solito), To, Dardenne e addirittura Wenders (tornato a livelli finalmente ragguardevoli) hanno dato ragione a una linea selettiva che poteva sembrare poco coraggiosa.

Marco Grosoli

LV Internationale Filmfestspiele Berlin
Berlino, 10-20 febbraio 2005

Fantasmi della Storia

Un festival deludente, senza grandi sorprese: questo il giudizio che si può trarre, piuttosto agevolmente, al termine della Berlinale edizione 2005. La linea della manifestazione, ormai ampiamente collaudata, è consistita anche quest'anno nell'affiancare film a forte contenuto politico e sociale, perlopiù produzioni giovani, a grandi uscite hollywoodiane, con cui Berlino intrattiene da sempre un rapporto privilegiato, in quanto ultimo festival prima dell'assegnazione degli Oscar.
Non è detto però che una linea coerente paghi e, come si è potuto constatare, in questo caso sono state proprio le eccezioni a suscitare i rari momenti d'interesse di una selezione nell'insieme piatta e senza inventiva.
Sul versante del cosiddetto cinema politico, immancabili i film sul periodo nazista, ogni anno sviscerato in tutti i suoi aspetti, personaggi, accadimenti. Il cinema tedesco, in una crisi così duratura da competere con quella italiana (che pure ha assestato un altro colpo alla propria, già limitata credibilità, con l'imbarazzante *Provincia Meccanica* di Stefano Mordini), sembra cercare faticosamente la strada per liberarsi da un'eterna condizione di puerilità, attraverso il confronto con la storia collettiva.
Basta uno sguardo al programma per rendersene conto: una decina, fra concorso e sezioni laterali, le pellicole sul *Nazizeit*. Una ricorrenza tematica che sfiora l'ossessione, quella dei fantasmi del passato, e che fa, quasi per contrasto, risaltare un film di orientamento opposto come *Gespenster* (*Fantasmi*). Una storia di fantasmi privati, che nulla hanno a che fare con la Storia: la vicenda di una donna alla ricerca della figlia scomparsa, e di Nina, una ragazzina problematica (bene interpretata dalla giovanissima Julia Hummer), entrambe fuorviate dal disperato desiderio, o condanna, di incarnare i fantasmi di affetti perduti. Rispetto ai frequenti tentativi tedeschi di emulazione del genere "dogma" nordeuropeo, *Gespenster* si differenzia per le sue atmosfere distaccate e fredde, senza compromessi verso una storia che avrebbe potuto facilmente scadere nella prevedibile morbosità dell'umanità descritta dagli epigoni di von Trier. Il distacco verso la materia narrata si traduce non in una brutale ed invadente esplorazione, macchina a mano, di convulsi spazi privati, bensì in una equilibrata messa in scena, orientata su un uso coerente e non dispersivo dello spazio, sullo sfondo di una Berlino priva di ingombranti cliché metropolitani.
Ma tralasciando per un attimo le fortunate eccezioni, risulta evidente come quest'anno la selezione sia stata appesantita da una smodata quantità di film storici, di ricostruzioni: documentarie, nei casi più fortunati, demagogiche in quelli peggiori. Il pensiero va soprattutto ad un film fra i più applauditi dal pubblico: *Sometimes in April* di Raoul Peck. La tragedia del conflitto fra Hutu e Tutsi nel Rwanda degli anni Novanta è stata commemorata, a distanza di un decennio, da questo film e dall'americano *Hotel Rwanda*. Se da una parte è impossibile negare la rilevanza dei fatti storici ricostruiti in entrambe le pellicole, dall'altra sarebbe ipocrita chiudere gli occhi davanti ad un utilizzo del mezzo cinematografico così sfacciatamente gretto e strumentale. È giusto trattare questioni di tale complessità storica e morale cercando il pathos a tutti i costi, sfruttando l'enfasi per ottenere stupore e commozione, con un linguaggio filmico sclerotizzato in semplici impulsi (peraltro fiacchi e televisivi), diretti allo stomaco prima che al cervello dello spettatore?
La risposta a questo quesito, e al contempo ad una più ampia disamina sull'uso della Storia nel cinema, è in film di tutt'altro valore, primo fra tutti lo straordinario *Solnze*, ultimo capitolo della trilogia sul potere di Sokurov. Dopo aver tratteggiato le figure di Hitler e Lenin, con uno sguardo onirico, sottilmente altalenante fra massimalismo e minimalismo, fra umanità e mito, il regista russo va forse ancora oltre con una pellicola su Hiro Hito, ultimo imperatore del Giappone a mantenere l'idea shintoista della divinità imperiale. *Solzne* racconta i giorni del declino del dio del sole: come, sul finire del secondo conflitto mondiale, in seguito alla resa al generale MacArthur, Hiro Hito arrivò a negare il proprio status di divinità. Da un lato, la totale decostruzione del mito, annichilito nel tempo infinito della quotidianità, dei gesti cerimoniali nei saloni popolati di fantasmi, nelle interminabili ricerche di biologia marina. Dall'altro, i momenti di un bambino nei panni di un dio, una figura lontana dal risultare ridicola o grottesca, la cui umanità si farà spazio attraverso l'a-

lone di divinità, per approdare all'estremo opposto: la stilizzazione nei tratti chapliniani del finale. Sokurov lascia spazio al sogno, alle visioni, come nella riuscitissima sequenza animata dei bombardamenti incendiari di Tokyo, per mostrare un momento, nella storia di un paese, da sempre capace di suscitare in lui una fascinazione viscerale, lo stesso di *Elegia Orientale*.

Un'altra pellicola meritevole di menzione, perlomeno all'interno della riflessione su Storia e Cinema, è *Le Promeneur du Champ de Mars* di Robert Guédiguian. Il fantasma al centro di questo film è quello dell'ultimo grande presidente europeo, come si autodefinirà il protagonista: François Mitterand. Tratto dal romanzo di Georges-Marc Benamou, il film consiste nei lunghi dialoghi fra il presidente ed un giovane giornalista, in un tempo immaginario, quello degli ultimi giorni di vita di Mitterand. Chiunque conosca il lavoro del regista, quasi esclusivamente di ambientazione marsigliese, e di conseguenza le sue posizioni politiche, non potrà non essersi stupito della scelta di un simile soggetto. Va detto che, nonostante il film esca in un periodo di forte dibattito sull'eredità storica e sulla situazione attuale dei socialisti, nonché in un momento di polemica sul ripristino di uno stato forte e decisionista in Francia, *Le Promeneur du Champ de Mars* offre piuttosto un'immagine privata di Mitterand, una riflessione sull'abisso generazionale fra i due personaggi, nel passaggio fra due epoche.

Dall'Asia arrivano anche quest'anno, pur se in misura minore rispetto alle recenti edizioni del festival, ottime conferme. Il veterano del cinema giapponese Yoji Yamada, dopo lo splendido *The Twilight Samurai*, presenta *The Hidden Blade*, basato su due racconti di Shuhei Fujisawa, noto autore del genere samurai. Il tema del film, l'amore fra un Samurai ed una donna di classe inferiore, serve da pretesto a Yamada per descrivere un delicato passaggio della storia giapponese: quello dei radicali mutamenti sociali nella metà del diciannovesimo secolo, dell'introduzione delle armi da fuoco occidentali nell'apparato bellico nipponico. Visivamente ineccepibile, ma con le inevitabili approssimazioni strutturali di un direttore della fotografia al debutto da regista, è *Peacock*, del rinomato Gu Changwei, autore della fotografia di *Addio mia Concubina* (Chen Kaige, 1993).

La cinematografia orientale più vitale degli ultimi anni, quella coreana, viene omaggiata con una vasta retrospettiva su Im Kwon-Taek, regista di numerosi capolavori nascosti come *Chakko* (1980), *Genealogy* (1978) o *Come Come Come Upward* (1989).

È da Taiwan che arriva però il miglior film del festival: *The Wayward Cloud* di Tsai Ming Liang.

Un tripudio di invenzioni visive e di regia creativa, divertita ma mai compiacente o gratuita. Lo stile del regista taiwanese sembra aver raggiunto la piena maturità con questo film, senza dubbio il più sorprendente della Berlinale: basti vedere la sequenza iniziale, nella quale si diverte a girare un porno d'autore. Al controllato utilizzo dei rapporti spaziali fra personaggi e ambiente (dettagli e primi piani, assenza di profondità, tutti elementi mutuati dal porno) fanno da contrappunto le euforiche esplosioni dei segmenti di musical. Un'ultima riflessione va ancora al cinema tedesco e ai suoi goffi tentativi di rilancio: il mediocre *Der Untergang* ed il sopravvalutato *Sophie Scholl – Die letzten Tage*. A muoversi insicura nelle zone d'ombra della storia tedesca è una generazione di registi orfana dei suoi "padri" recenti come Fassbinder, l'americanizzato Wenders, o lo stesso Werner Herzog: emarginato da una critica frettolosa e giustizialista, paradossalmente proprio a causa di un film sul nazismo (*Invincible*) secondo molti, dai quali ci dissociamo, mancato. È mortificante vedere *The White Diamond*, l'ultimo film dell'autore, uscito pochi giorni dopo il festival, relegato in una videoproiezione presso una piccolissima saletta a sud di Kreuzberg. Probabilmente, i giovani autori tedeschi potrebbero imparare dal lirismo di questa "storia del volo" herzoghiana ad evocare, piuttosto che descrivere, e chissà, a comunicare finalmente con i propri fantasmi.

Maurizio Buquicchio

Intolerance

The Ten Commandments

Future Film Festival
Bologna, 19-23 gennaio 2005

God Save Phil Mulloy

Phil Mulloy, inglese, cresciuto a Wallasey, si presenta al pubblico del Future Film Festival come un signore distinto, giovanile, educato, ben vestito, dal parlare garbato e con l'ironia un po' asettica tipica degli inglesi. Poi presenta i suoi lavori e tutto è stridente con l'immagine del signore per bene di poco prima.
Phil Mulloy ha una formazione pittorica, studia al Ravensbourne College of Art sognando di diventare pittore, più tardi si avvicina all'animazione passando prima attraverso la *live action* definita dallo stesso autore come un'esperienza sexy, a differenza dell'animazione considerata come una sorta di *trainspotting* culturale. Alla Royal College of Art, dove Mulloy studia cinematografia, gli vengono forniti alcuni metri di pellicola grazie ai quali scopre il cinema dal vivo. Per mantenersi inizia a lavorare per la tv come sceneggiatore e come free lance in produzioni cinematografiche. La frustrazione dovuta alla ricerca di fondi per la realizzazione dei suoi lavori lo porta ad avvicinarsi al mondo del cartoon, grazie all'insistenza della moglie animatrice. Inizia a lavorare in questo settore nel 1989 senza un preciso intento, senza un'idea programmatica. Ma, da subito, uno stile riconoscibile e inconfondibile si rintraccia nei suoi primi lavori. La cifra stilistica dominante è una quasi totale assenza del colore: composizioni in bianco e nero con solo pochi e misurati spruzzi di colori. Il tratto è sporco, ruvido ed anti-estetico. Le animazioni sono monche, perdono colpi, sono claudicanti. I personaggi di Mulloy sono scheletrici esseri neri dai volti ossuti, dai nasi aguzzi, con voragini dentate al posto delle bocche, con i genitali sfacciatamente in mostra e che si esprimono attraverso voci stridule, mugolii e rantoli animaleschi. Ad accompagnare questo scenario di assoluto rigore anti-estetizzante situazioni ad alto tasso di *humour* nero, acido e grottesco.
La produzione di Mulloy si succede con regolarità per tutti gli anni Novanta. I suoi lavori sono caratterizzati da una forte tendenza alla serializzazione. La prima serie *Cowboys* (1991), prodotta per Channel Four, mette in luce i vizi e le ipocrisie della società contemporanea. Il 1993 è l'anno di *The Ten Commandments*, satira velenosa dei precetti di Dio e di come vengono interpretati in modo aberrante dagli uomini: dai dieci cortometraggi sui comandamenti emerge l'idea di un uomo privo di qualsiasi tipo di umanità, così come lo è il suo Creatore, di cui è immagine somigliante. Già con questa serie Mulloy riesce ad imporre la suo ironia brutale e violenta che raramente giunge ad esprimersi in una risata liberatoria per lo spettatore, ma piuttosto lo soffoca con la forza paralizzante della provocazione più azzeccata perché raggiunge le corde nascoste dell'ipocrisia.
Nel 1994 lavora per MTV per la quale crea una serie di spot, *Laughing Moon*, nei quali, con consapevole accettazione, rinuncia ai tratti più spietati che avevano già caratterizzato la sua satira. Con *The Sound of Music* e *The Wind of Changes* (1996) Mulloy fonde l'ormai tipico tratto a storie sull'importanza dell'arte e di come questa debba imporsi a qualsiasi tipo di chiusura da parte della cultura dominante e ad ogni autoritarismo. *The Wind of Changes* è sicuramente il progetto meno ostentatamente provocatorio di Mulloy: l'autore mette da parte lo scherno più energico e piega i suoi disegni alle amare vicende del protagonista Alex Balanescu, autore di numerosi accompagnamenti dei lavori di Mulloy. Mischiando l'animazione alla *live action* e a differenti tecniche pittoriche, l'autore riesce a tratteggiare in modo mai retorico il carattere forte di Balanescu, il suo spirito individualista e la volontà di affermare la propria arte, lottando contro ogni forma di imposizione esterna. L'autore ritrova il tipico umorismo inglese con il cortometraggio *The Sex Life of a Chair* (1998), serie di quadri che, facendo il verso allo sguardo freddo e distaccato dell'osservatore scientifico, producono raggelanti freddure, dei veri e propri calembour visivi circa le presunte attività amatorie delle sedie.
Il 2000 è l'anno di *Intolerance*, primo episodio di una trilogia e vincitore del premio della giuria al festival di Annecy, in cui si riportano le vicende di alcuni esploratori spaziali alle prese con un misterioso oggetto, una pizza cinematografica. Dalla visione del film, essi scoprono dell'esistenza di una strana civiltà, quella degli Zog, che fa tutto al contrario e che porta i genitali dove dovrebbero poggiare le teste. La parodia degli incontri e degli scontri spaziali continua nel secondo episodio della trilogia, *Intolerance II – The Invasion* (2001), dove un paio di mutandine ridisegnano la storia dell'umanità, mentre nell'ultimo episodio *The Final Solution* (2004), lo sguardo lucido e distaccato di Mulloy raggiunge l'apice della sua perfidia. Da ricordare un divertente episodio di tortura durante uno dei tanti conflitti di civiltà che caratterizzano la saga: una *Cura Ludovico* a base di cartoni animati Disney.
Phil Mulloy già dal 1995 progetta serie per la rete, con lo scopo di dare più visibilità al suo lavoro: sul sito (www.philmulloy.com) si possono acquistare le raccolte in dvd dei suoi lavori e rivedere i tre episodi di *Intolerance*, oltre ad altri cortometraggi come *The Henries* e *Flik Flak* (2001): questi due film segnano un punto di svolta nel lavoro dell'autore, che avvicinandosi al digitale riempie lo schermo di colori talmente saturi da risultare disturbanti. Muovendosi ancora verso un tipo di estetica che onora e ricerca l'immagine semplice e diretta, grezza al punto tale da risultare fastidiosa, Mulloy si avvicina sempre più a quell'estetica che sente più vicina alle sue corde, quella punk. E con un vero gesto punk, nel sito precedentemente indicato, Mulloy mette a disposizione dei fruitori, oltre ad una serie di omini neri che vomitano e a cani da far saltare per aria, tutto l'immaginario schizzato dei suoi lavori: gli utenti della rete possono divertirsi imbrattando e scarabocchiando alcune vignette dell'autore oppure possono incidere con coltellate sanguinolente le pagine del sito.
Dopo la proposta dei lavori di Bill Plympton nell'edizione del 2004, omaggiato anche quest'anno con la proiezione del suo ultimo lungometraggio *Hair High*, ci si augura che il Future Film Festival continui ad esplorare i territori dell'animazione sperimentale, attribuendo importanza ai lavori di autori indipendenti che lavorano al di fuori di circuiti produttivi e distributivi canonici e che propongono un'idea di animazione tutt'altro che immediata, o adatta al grande pubblico, ma dotata di una grande forza innovatrice. La quasi completa retrospettiva su Phil Mulloy non a caso ci è parsa una delle proposte più interessanti dell'edizione 2005 del Future Film Festival.

Roberto Braga

Il castello errante di Howl (Hauru no Ugoku Shiro, Hayao Miyazaki, 2004) tra mito, sogno e realtà

Per tutti gli appassionati di cinema digitale, di fumetti e cartoni animati, il Future Film Festival di Bologna ha sempre rappresentato una tappa obbligatoria da non perdere, soprattutto quando tra le tante pellicole in programmazione ci sono quelle di un maestro dell'animazione orientale come Hayao Miyazaki. Questo regista e la sua casa di produzione Ghibli ormai da anni sono diventati sinonimo di prodotti di qualità e dalla fortuna commerciale invidiabile. I suoi lavori, infatti, non sono dei semplici cartoni animati e vanno al di là di qualsiasi tentativo anche solo generico di catalogazione cinematografica. I film di animazione di Miyazaki sono generalmente degli ibridi che prendono, dalla tradizione giapponese e da quella americana, solo il meglio e l'originale, costruendosi così una nicchia di appartenenza tutta propria, che porta il nome stesso del regista. Quando *Il castello errante di Howl* è stato proiettato in anteprima mondiale al festival del cinema di Venezia, il clima era di febbrile attesa, a conferma di un talento artistico che non ha età né confini, capace di catturare l'attenzione degli addetti ai lavori come dei semplici curiosi. Il motivo è semplice: l'opera di Hayao Miyazaki è priva di retorica e di falsi moralismi, parla un linguaggio universale in grado di raggiungere direttamente il cuore, senza il bisogno di ricorrere a formule di racconto consumate, che obblighino lo spettatore e la sua emotività a percorsi di lettura forzati. Non c'è falsità in quello che rappresenta sullo schermo, le sue storie sono epiche ed eterne quel che basta per gettare uno sguardo severo anche sul nostro mondo, facendo riflettere. Nel *Castello errante* si parla di guerra, di amore, di vecchiaia, dell'apparire e dell'essere, con una delicatezza disarmante che a tratti diventa poesia allo stato puro. E stupisce.

Questo film è l'adattamento di un libro fantasy di Diana Wynne, *Archer's Goon,* ed è ambientato in un'Inghilterra vittoriana di fine Ottocento, in conflitto con altri stati per il dominio di alcune terre.

La giovane Sophie è una ragazza di 18 anni che lavora con le sorelle in un negozio di cappelli appartenuto al padre quando era ancora in vita. Durante una delle sue rare uscite in città, incontra per caso Hauru, un mago affascinante ma dal carattere molle e pigro, famoso perché seduce e colleziona ragazze carine, senza apparentemente curarsi dei loro sentimenti. La strega delle Lande Desolate vede insieme i due ragazzi, ed equivocando il loro rapporto trasforma Sophie in una vecchia di novant'anni per vendicarsi di quella bellezza che aveva colpito il ragazzo. Sophie decide allora di fuggire e, nascondendo la sua nuova identità, riesce ad entrare nel castello errante di Hauru come donna delle pulizie. La sua speranza è quella che il mago possa finalmente aiutarla a ritornare com'era, e assieme al giovane apprendista Marko, il macchinista del castello, e a Calcifer, il demone del fuoco che dà vita a questa costruzione ambulante, intraprende un lungo viaggio tra terre sconosciute, dimensioni parallele e la realtà. Sullo sfondo di questa storia, si dipanano diverse situazioni comiche e surreali: prima fra tutte, la possibilità di accedere a mondi ultraterreni o ad altri luoghi della realtà, attraverso la porta principale del castello. Girando il pomello su di un colore diverso, Sophie visita le dimensioni fantastiche e apparentemente incontaminate di Hauru, dove il mago si rifugia tutte le volte che vorrebbe scappare dai mali del mondo. Ma purtroppo, un giorno, arrivano anche qui la guerra e il dolore, e coraggiosamente Hauru e Sophie decidono di combattere per la loro causa, senza più rimandare le proprie responsabilità. Il desiderio di pace e amore che spinge i due ragazzi ad agire li cambierà entrambi. Hauru giocherà la sua parte: si trasformerà in un essere mostruoso e terrificante per proteggere la sua casa e la sua famiglia, rinunciando al narcisistico pensiero che l'unica cosa importante della vita è quella di apparire belli e non di esserlo dentro. Sophie farà altrettanto, tentando di non lasciarsi corrompere dall'odio e dal profumo del denaro, e facendosi guidare senza rimpianti dall'istinto candido e prezioso della giovinezza. Non importa essere vecchi se si è giovani nell'anima, il corpo è e rimane solo un contenitore di qualcosa di più ricco che non si compra.

Un gioco delle apparenze questo, che per Miyazaki tocca la realtà stessa delle cose, la loro fenomenologia intrinseca: la realtà non è mai quello che sembra, è viva e mutevole, gioca con i doppi e si anima di fantasmi (come in *Princess Mononoke,* 1997 o ne *La città incantata,* 2001). Nel castello, Sophie è ribattezzata Sen da Yubaba, mentre Hauru viene chiamato Signor Jenkins o Signor Pendragon, a seconda che si trovi presso la corte del re o in città tra la gente comune. Il sogno o l'incubo sono dimensioni logicamente pertinenti alle azioni degli uomini, come del resto lo è la favola: in un'Inghilterra vittoriana tanto pazza da fare una guerra per il potere, non stupisce che uno spaventapasseri di nome Totoro possa essere un principe trasformato da un sortilegio. Tuttavia, nelle storie raccontate da Miyazaki, la favola non è mai uno strumento salvifico che permette di distinguere il bene dal male in maniera netta e chiara. Tutto si mescola e si compone secondo un ordine oscuro, attraverso un complesso rapporto di cause e conseguenze, che spesso non è possibile alterare. Come accade nella realtà, i suoi personaggi sono a tutto tondo, vanno alla ricerca di loro stessi e rovistano tra i loro sentimenti più intimi, per cercare di capire la verità delle cose. Per cui all'apparenza possono anche essere contraddittori, volubili e rapaci. Suliman, la sacerdotessa di corte consigliera del re e maestra di Hauru, non rientra nei canoni della strega buona e saggia, come una persona che sta al potere di una nazione dovrebbe essere. Suliman è una donna avida e crudele, corrotta dalla sua stessa bramosia di potere, che si diverte ad umiliare gli avversari, facendoli percorrere in condizioni pietose la lunga scalinata che separa la corte dal resto del mondo. E il tutto con un'affascinante sorriso sulla bocca. La storia del castello errante è un continuo groviglio di rimandi e allusioni alla nostra realtà, un gioco di specchi che Miyazaki si diverte a moltiplicare, disseminando dappertutto indizi che riportano ad altri libri e ad altri film. Quando si scopre Calcifer, non si può fare a meno di ricordarsi di Kamaji, l'uomo a sei braccia burbero ma gentile che si occupava delle caldaie della città dove lavorava Chihiro in *La città incantata.* Un gioco che diverte e compiace l'occhio attento e appassionato, ma che stimola anche la curiosità dello spettatore distratto che lo vede per la prima volta.

Barbara Di Micco

VII Udine Far East Film Festival
Udine, 22-29 aprile 2005

Xu Jinglei's Touch

Letter from an Unknown Woman (*Yige Mosheng Nuren de Laixin*, Xu Jingleis, 2004)

"(Ri)appropriazione del Verbo e dello Sguardo di Donna", ecco un possibile sottotitolo per *Letter from an Unknown Woman* (*Yige Mosheng Nuren de Laixin*, Cina, 2004) di Xu Jinglei, che in un'intervista ne chiarisce l'approccio oculare: "Il film [...] [è di] 'genere femminile'"[1].
Argine all'usurpazione della parola al femminile di Stefan Zweig, riposizionamento della frontiera interpretativa ophulsiana del 1948, l'opera della giovane regista cinese si adagia su una piattaforma visiva e si traduce in una riscrittura che sono contemporanee, privilegiano l'individualità del dettaglio, carezzano i particolari con micro piani-sequenza focalizzanti, dal movimento longitudinalmente avvolgente (la macchina da presa, similmente alla protagonista, spia oggetti ed abitudini dell'uomo prescelto per la propria ossessione amorosa) e da quello verticalmente discendente (l'obbiettivo si tuffa dai tetti nella vicenda narrata).
Alto e basso, destra e sinistra, avvitamento a spirale larga, sono i confini formali per una storia che, afferrate le redini della novella zweigiana, si accartoccia su se stessa, appropriandosi della suggestione di un lungo flashback, dipanato in ordine cronologico, articolato in frammentati capitoli a loro volta delimitati in porzioni acefale ed ellittiche. Cornice al corpo centrale narrativo è una Pechino alla vigilia della nascita della Repubblica Popolare Cinese, riquadro delimitante che rimane relegato a mera funzione opzionale per uno sfondo storico altro dal presente. Ancora Jinglei: "In realtà la storia poteva benissimo essere ambientata nella realtà di oggi. Ma [...] la censura cinese in questo momento non avrebbe accettato la figura di una donna che ha un figlio o l'immagine di una donna a metà tra l'amante e la prostituta"[2]. A tal proposito lo stesso Ophuls, forse per sfuggire alle forbici censorie, aveva modificato marcatamente il racconto originale trasformando Lisa da *entraîneuse* in romantica figura, pressocché immobile[3].
Principiando la vicenda in quell'"About 1900" dal gusto *rétro*, nel *match* presente-*versus*-passato, anche il film della fase hollywoodiana del regista tedesco ha dovuto fare i conti con la costruzione narrativa a ritroso, che nella struttura somiglia ad uno spazio senza altre recinzioni se non quelle accordate al montaggio delle scene in flashback. A questo proposito Michele Mancini rileva che la fabbrica del ricordo ophulsiana opera in questa occorrenza una sorta di ribaltamento[4]: la realtà viva e pulsante è quella descritta da Lisa; le immagini di Stefan sembrano, invece, sospese nel tempo, non titolate al riconoscimento cronologico, immerse nella tirannia assoluta ed assordante della voce femminile narrante.
I tiranti che muovono il personaggio femminile della novella passano il testimone ad altre dita maschili, quelle di Ophuls, per poi riscattarsi, liberarsi insomma, dal giogo "patriarcale" per lasciare il campo alla scrittura ed allo sguardo al femminile della cineasta asiatica, che punta sulla scelta di integrità di spirito e di determinazione della protagonista. Una donna, che utilizza uno schermo per raccontare di un'altra donna, inesistente agli occhi del suo amato, che, al termine della sua vita, esercita, finalmente, la sua tirannide attraverso una scrittura che non consente repliche o confutazioni ed attraverso l'imperio della parola. In un rimando di stratificazioni ed immagini, illusorie e reali, le differenze e similitudini col modello ophulsiano riconducono a vicendevoli riflessi di specchi contrapposti. Proprio il rapporto con il riflesso di sé ed il suo utilizzo come elemento narrativo rivelano, tra tante altre, le divergenze di sguardo.
Ophuls non consente, persino alla Lisa *mannequin* che dello specchio dovrebbe fare strumento di lavoro, di posare l'occhio indagatore sulla propria figura, neanche per una civettuola occhiata *en passant*. Lisa incontra la superficie specchiata solo di tre quarti o di spalle. La sua è un'immagine di morte, di assenza, la visione di un ectoplasma che vaga nei nebulosi ricordi di un uomo fascinoso, anch'egli in un certo senso fantasma, spettatore impotente ed incapace di riconoscimenti, che torna a vivere solo dopo la rivelazione affidata al segno grafico del servitore muto, per andare verso una epilogo tragico inevitabile. Forzando un senso lacaniano, la funzione morfogena di quest'immagine femminile riflessa stabilisce la sua estraneità con il soggetto/identità, non corrisponde all'essere che la produce, e che resta disperso.
Il rapporto con lo specchio della sconosciuta cinese, redattrice della missiva, è frontale, diretto, non si sottrae, non ha mediazioni, stabilisce un nesso tra *facies*-faccia e riconoscibilità, quindi, a voler forzare ancora una volta, tra immagine e identità. L'immagine nel primo specchio appartiene ad una giovane studentessa, che ha coronato il sogno della propria vita, ed è catturata nella condivisione con l'occhio *voyeur* di un uomo non particolarmente piacente. Il successivo incontro con lo strumento di riconoscimento vede solo lo sguardo-spia di una donna matura, provata dalla vita, delusa nelle proprie aspettative, umiliata dall'occorrenza che il secondo incontro/non-incontro d'amore con l'amato (una *chance* non accordata né da Zweig, né da Ophuls) si concluda con una banale mercificazione del corpo. Xu Jinglei non ne epura la figura, non la trasfigura in un'altra-da-sé: la novella Lisa è un'accompagnatrice prezzolata, donna viva che affronta l'esistenza pur rincorrendo le fantasie oniriche di un amore misconosciuto. La morte di un figlio è la sola resa possibile. L'ultimo riconoscimento rimane lo specchio della parola.

Piera Braione

Letter from an Unknown Woman

Note

1. Maria Ruggeri, Shelley Kraicer, "Lettera d'amore. Intervista a Xu Jinglei", *Nickelodeon*, n. 113-114, 2005, pp. 38-41.
2. *Ivi*.
3. Cfr. Michele Mancini, *Max Ophuls*, Firenze, La Nuova Italia, 1978, pp. 79-85.
4. *Ivi*.

Green Chair (*Nok-Sek-Ui-Ja*, Park Chul-Soo, 2005)

Immaginate la stanza di un motel, con le luci fredde, il letto disfatto e tutti i mobili ammucchiati da una parte. Ora immaginate una bella donna sulla trentina, sofisticata e dai lineamenti delicati, che sta rannicchiata sotto le coperte con lo sguardo perso nel vuoto. Ha l'espressione smarrita e un po' sofferente, come se stesse ripensando a qualcosa che è appena successo e non riuscisse a capire se è stato giusto o sbagliato, se lo voleva davvero oppure no. Accanto, un uomo alto e prestante, sorride compiaciuto e appagato sul bordo del letto. Mancherebbe soltanto il fumo di una sigaretta accesa, per completare quello che si direbbe il classico cliché orientale della storia di sesso torbida e violenta: un uomo e una donna, una relazione pericolosa e perversa, lui che vuole, lei no. Ma qui non si fuma, lei è consenziente e libidinosa, lui non è un maniaco o un pervertito, e soprattutto non ha ancora diciotto anni.

Mun Lee ha avuto una relazione indecente con un suo studente, Hyun, e per questo è stata condannata per legge ad un anno di prigione e ad un periodo di riabilitazione. Lei per la società è una pedofila che ha sedotto in maniera vergognosa un ingenuo ragazzo alle prime armi, approfittando del suo ruolo. Poco importa che i due si siano amati veramente fin dalla prima volta, e che avessero seri progetti per il futuro. Lei è adulta, divorziata e in carriera. Lui è solo una povera vittima incosciente. Non può funzionare, hanno ragione gli altri, anche l'amore ha dei limiti. Per cui quando Mun Lee esce di prigione, pentita e affranta, è decisa a troncare il loro rapporto: vorrebbe soltanto essere dimenticata il più in fretta possibile per ritornare alla sua vita di sempre, anzi, per ricominciare tutto da capo. Ma contrariamente ai patti, Hyun è venuto a prenderla all'uscita: non avrà ancora la maggiore età, ma è fermamente convinto a riconquistare la sua donna, ad aiutarla e a costruire una vita insieme. Comincia così il viaggio difficile ed appassionato di Mun Lee e Hyun, un viaggio che parla d'amore, di sesso, di tradimenti, di slanci appassionati e di riconciliazioni sincere. Chi però si aspetta da *Green Chair* un film pornografico o voyeuristico, rimarrà molto deluso. Certamente l'intimità di questi due personaggi è raccontata in maniera piuttosto esplicita e senza filtri, ma non è questo l'obiettivo del film. Lo scandalo facile non interessa il regista Park Chul-Soo, che piuttosto si diverte a cambiare il registro del racconto da metà in poi, prendendo in contropiede lo spettatore. La gustosa scena finale, comica e surreale, è un tentativo ben riuscito che sdrammatizza i toni più cupi di questa relazione sentimentale, e chiude la storia con un tocco di delicatezza che rincuora, ma che forse è troppo buono e lontano per una realtà come la nostra. È facile intuire perché *Green Chair* sia rimasto in archivio per ben due anni, e sia stato riportato alla luce solo di recente, durante gli ultimi festival di Sundance e di Berlino: questo è uno di quei film scomodi, che sembra scontato solo ad una lettura superficiale. Sullo sfondo di questa peccaminosa frequentazione, infatti, la società intera esprime il proprio giudizio e manda alla sbarra gli imputati. Esiste un ordine preconcetto al pudore e al peccato, che possa esprimere una sentenza giusta nei confronti di un atto d'amore mosso dalle migliori intenzioni? E quand'anche esistesse, cosa succede se i ruoli sono invertiti, se è una donna più grande a sedurre; rimaniamo nella pedofilia, nella violenza morale, o semplicemente nella sconvenienza? Alla fine dei conti, *Green Chair* è la storia semplice di una *donna*, Mun Lee, che ha riscoperto una seconda giovinezza quando si è abbandonata in maniera impertinente e lasciva nelle braccia di un ragazzo più giovane di lei. Ma è anche la storia di un *uomo*, Hyun, che non viene considerato maturo solo perché non lo è ancora sulla carta, ma che decide lo stesso di dimostrarlo prendendosi quelle responsabilità difficili che altri vorrebbero comodamente nascoste sotto il velo della vergogna e del *politically correct*. La libertà di amare ha un prezzo che si paga con le facili opinioni della gente che vuole vedere, nella fresca ingenuità di un rapporto intimo, una deviazione perversa dalla norma. Per questo Mun Lee viene punita e obbligata a prestare un servizio di volontariato — e qui abbiamo il paradosso — presso degli anziani disabili sessualmente disturbati: come loro, lei è un emarginata che deve essere curata e nascosta dal resto del mondo, perché impari ad assumersi le sue responsabilità e a convivere con i limiti socialmente riconosciuti. Intanto, televisione e giornali lucrano sui particolari più intimi della loro relazione, mostrando come in realtà il confine della decenza e della violenza fisica e mentale è solo una questione di commercio e di tendenza. In mezzo al marasma dei sentimenti e dei pregiudizi, Mun Lee e Hyun si rifugeranno a casa di un'amica per trovare respiro e comprensione. Ben presto questo rapporto a tre, a tratti ambiguo ma altrettanto tenero, consumato in un appartamento comune che diventa una sorta di limbo illibato rispetto al resto del mondo, permetterà loro di confessarsi le reciproche paure e di ritrovare un margine di serenità anche con le rispettive famiglie. Benché non possa essere considerato un capolavoro, *Green Chair* è un film piacevole, equilibrato e un po' naïf, soprattutto per la recitazione dei due attori protagonisti, bravi nell'esprimere le sfumature dei sentimenti e interpretare un percorso formativo più vicino alla nostra realtà di tutti i giorni di quanto si pensi.

Barbara Di Micco

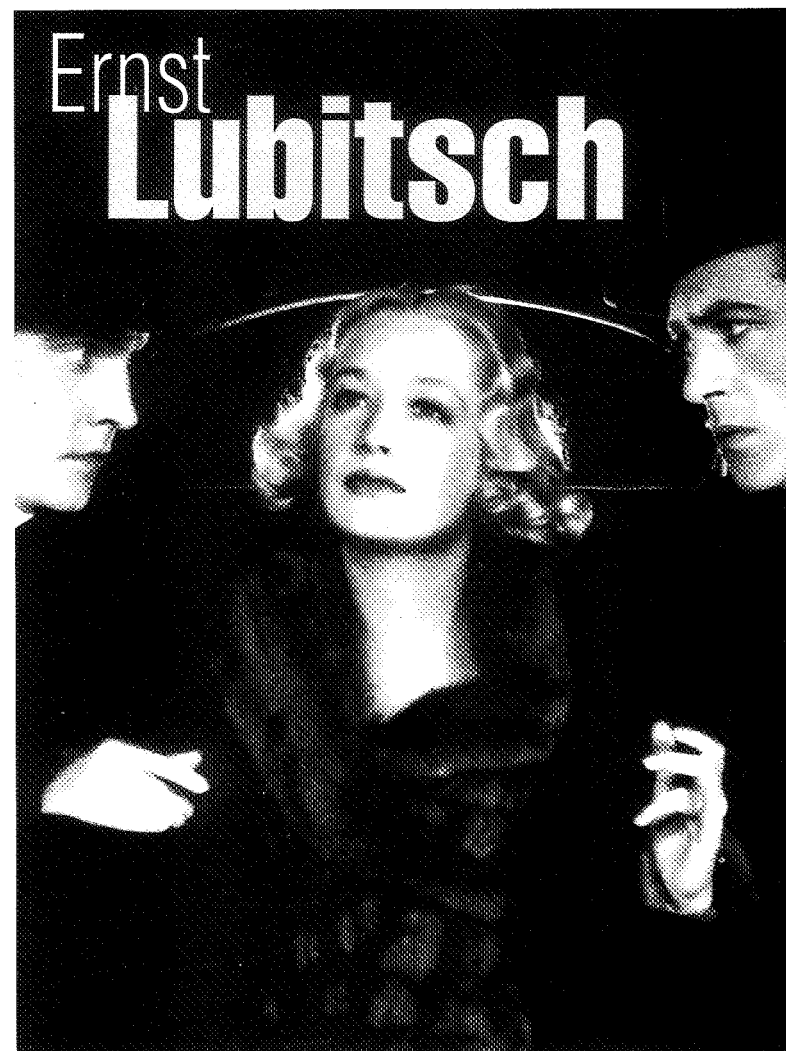
XXIII Mostra Internazionale del Cinema d'Essai - Bergamo Film Meeting

Bergamo, 5-13 marzo 2005

Superfluo ribadire l'importanza del Festival come luogo d'incontro, confronto e meditazione: situazione che ricrea la magia di un altro tempo, che sospende ogni attività a favore del dominio dello sguardo. La giornata trascorre scandita dalle proiezioni, la conversazione viene rigorosamente dedicata alla celluloide. Mentre lo schermo ribolle d'immagini, la schiena s'inarca e duole a causa della disumana postura. Ma non ci si lamenta: chi frequenta i festival sa bene come custodiscano e ravvivino la formula dell'amore viscerale per la dimensione cinematografica. Capita poi d'interrogarsi sull'esistenza di quella (fisiologicamente improbabile) "cultura liberista" sbandierata da note, tristi, tribune, e ci si accorge di come la realtà festival, in una contingenza alquanto infelice per l'elaborazione culturale della nazione, rappresenti tuttora una valida possibilità di crescita e salvaguardia per "cinemi" dolenti di cachet e pubblico. Sostenuto dalla volontà generosa di una schiera di giovani collaboratori, il Film Meeting di Bergamo ha riunito intorno a sé nel corso degli anni un pubblico di fedeli affezionati. Emanazione dello storico nucleo crito-cinefilo di Torre Bordone, quest'anno è giunto alla XXIII edizione forte di una fitta rete di sostenitori e partner, e a sua volta promotore di rassegne importanti. Questa volta l'organizzazione è stata costretta a fronteggiare il rischio di una sospensione delle attività a causa della carenza di finanziamenti. Nel comunicato di presentazione diffuso in Internet, poi stampato sul catalogo, si parla di naufragio "evitato per un pelo", mettendo in dubbio la possibilità della prossima edizione. La conferma arriva sotto forma di lettera, pervenuta dall'ufficio di un burocrate, a cui viene data pubblica lettura sul palco dell'Auditorium di Piazza delle Libertà: tradizionalmente la rassegna culturale ricorre a finanziamenti per tirare avanti, ed i finanziamenti, si sa, vengono mobilitati dai politici. D'altro canto, è anche vero che un Festival deve necessariamente aprirsi ad un pubblico più ampio per tirare avanti. Con ciò non s'intende suggerire certo di rinunciare a coerenza, ed esercizio dell'attenzione per il cinema coraggiosamente indipendente. Prendiamo ad esempio il festival

di Torino, che rappresenta un felice punto d'equilibrio: evento che riesce ad attirare grossi nomi dell'industria dello spettacolo pur mantenendo desta la volontà di mostrare anche l'"impresentabile" (per quest'anno il binomio Sganzerla - Ricci Lucchi/Gianikian torna esemplificativo). Insomma, difficile supporre che il Bergamo Film Meeting resti a galla nel mare procelloso che precede il naufragio senza ricorrere ad un campagna di sostenimento, oppure alla maggiorazione della tessera d'ingresso alle proiezioni.
Esaminiamo le proposte di quest'anno.

Innanzitutto la tradizionale mostra-concorso: otto film in gara con verdetto riservato al pubblico in sala. Concorrono *La flaqueza del bolchevique* (*La debolezza del bolscevico*, Manuel Martín Cuenca, 2003), *Mitraglia e il Verme* (Daniele Segre, 2004), *Donau, Dunaj, Duna, Dunav, Dunarea* (Goran Rebic, 2003), *Lievi crepe sul muro di cinta* (Federico Rizzo, 2004), *The Definition of Insanity* (Frank Matter e Robert Margolis, 2004), *L'estate di mio fratello* (Pietro Reggiani, 2004), *Himoniatiki Nostalgia* (*Nostalgia invernale*, Costas Aenian, 2004), *Svjedoci* (*Testimoni*, Vinko Brean, 2003).
La sezione non ha riservato particolari emozioni.
Adolescenziale per film ed atteggiamento Rizzo, nella cui "opera" c'è un poeta disgustato del mondo. Degno di nota Segre: film ad inquadratura unica ambientato in una toilette dei mercati ortofrutticoli (il Verme è il soprannome del guardiano dei cessi). Di buona fattura, ma stiracchiato, *Definition of Insanity*, un *fake documentary* sulle peripezie d'un aspirante attore che per inseguire la chimera del successo manda a monte la sua vita. Indigeribile la lentissima nostalgia greca dell'eppur simpatico medico greco Aenian: autodidatta d'ottima grammatica registica, votato alla mitopoiesi privata. Il film s'inabissa nei ricordi d'un attore consumato dalla malattia e prossimo alla morte. Molto interessante *Testimoni* di Vinko Brean, thriller ambientato nella Croazia dilaniata dalla guerra, torbida immersione nei sentimenti d'una comunità divisa.
Nella sezione intitolata "Cult Movie" l'onore è toccato al leggendario *Pat Garrett and Billy the Kid* (Sam Peckinpah, 1973), qui in una versione dal montaggio licenziato dallo stesso regista, cui è stato abbinato il documentario *Sam Peckinpah: Director Elite* (Umberto Berlenghini e Michelangelo Dalto, 2005). Seguiva *Pandora* (Albert Lewin, 1951), splendida fantasia melodrammatica divampante nella fluorescenza artigianale del technicolor. Storia ambientata presso una cala mediterranea, dove vengono ripescati i segni di antichi passaggi, statue, anfore e frammenti fenici, fra cui un diario olandese del XVII secolo narrante la vicenda dell'olandese volante. Il drammone è alimentato dall'abbagliante *glamour* di Ava Gardner, sempre fasciata in abiti lussureggianti, che viene corteggiata da un torero ed un pilota sportivo, ma la divina è attratta inesorabilmente dal fascino malinconico di James Mason, nei panni dell'errante dannato. Lewin si è premurato di incastonare la diva in una teoria di cornici, specchi e dipinti: l'immagine attraversa varchi, fautori di osmosi e trasformazioni, ora in movimento nell'"adesso", poi immobili nell'"allora", in un gioco di prospettive e rimandi degno delle raffinatezze fiamminghe.
L'importante omaggio alla fertilità creativa della coppia Michael Powell e Emeric Pressburger, in occasione del centenario della nascita del grande Powell, sfoggia un pregiato ventaglio di quattro titoli, per la prima volta pienamente restaurati: *The Life and Death of Colonel Blimp* (*Duello a Berlino*, 1943), capolavoro assoluto in cui viene affrescata la parabola dell'uomo medio Blimp, che solca imperterrito e stolido una vasta porzione di tragica Storia moderna. Da questo film hanno debitamente pescato registi come Zemeckis e Kubrick. Altri tre capolavori: il "metafisico" *A Matter of Life and Death* (*Scala al Paradiso*, 1946), commedia dai risvolti pensanti. D'una bellezza quasi insostenibile il vibrante *Black Narcissus* (*Narciso nero*, 1947), che si svolge in un convento di suore mandate nell'Himalaya, progressivamente richiamate alla vita dei sentimenti dal contagio dell'atmosfera locale. Infine *Peeping Tom* (*L'occhio che uccide*, 1960), scoperta allegoria sulla fascinazione "perversa" del cinema, dove un maniaco, segnato in tenera età dai sadici esperimenti condotti dal padre psicologo che studiava gli effetti della paura, uccide le sue vittime con una cinepresa dotata di lama e di specchio per rimandare loro gli ultimi terribili istanti del volto medusizzato dalla paura.
Una bella collezione di film inglesi, più o meno fantascientifici, nella sezione "Accadde domani. Dalla Guerra Fredda all'Apocalisse", dove la produzione del Regno Unito s'accoda a quella d'oltreoceano nel dar corpo ed immagine ad ansie nucleari, fino a rigurgiti più tardivamente nutriti di prospettive apocalittiche. Alcuni gioiellini, come due film tratti dalla serie con protagonista il dottor Allan Quatermass, e l'immancabile *The Village of the Damned* (*Il villaggio dei dannati*, Wolf Rilla, 1960). Da segnalare per tutti i cultori dell'horror vintage *The Night Caller* (*Madra il terrore di Londra*, John Gilling, 1967). *Lord of the Flies* (*Il signore delle mosche*, di Peter Brook, 1963). Opinabile la scelta di dedicare una sezione alla filmografia del sinistro maiorchino Augustí Villaronga. Con scarsa sensibilità ed intelligenza si è arenato sulla trita ripetizione di temi vanamente provocatori: incesto, nazismo, pedofilia, follia ecc., ma senza politicità, partecipazione morale o pudica penombra. Solo il brutale compiacimento d'una genia di cinema contro cui, in altre parole, vale la pena scagliare il terribile anatema invocato a suo tempo da Rivette a riguardo del carrello di *Kapò... abietto.*
La retrospettiva dedicata a Ernst Lubitsch, con alcuni film "nel segno di Lubitsch", ha donato al festival una necessaria cornice classica. Il cinema "d'operetta" del grande regista berlinese, giocoso ed irriverente nella sua levità, racchiude storie gravi: il canto del cigno di un vetusto sistema di classi, l'alba di nuovi costumi e dottrine, le profonde ferite lasciate dal conflitto, mentre ancora una volta la macchina rodata ad Hollywood ci solleva lo spirito trasportandoci in un Eden fatato di perfezione muliebre e scenografie dorate.
Alcuni stracult chiudevano la partita: l'esoterico *Cézanne* (Jean-Marie Straub e Danielle Huillet, 1989) ed il più bel film del Festival: *Une partie de campagne* di Jean Renoir (1936).
I nostri migliori auguri per la prossima edizione.

Davide Gherardi

Biografilm Festival - International Celebration of Lives
Bologna, 1-5 giugno 2005

Kinder von Golzow/I bambini di Golzow

Si è svolta a Bologna la prima edizione del Biografilm Festival, manifestazione interamente dedicata alle biografie. In opposizione alla non-vita plastificata formato *reality show*, il Festival si è posto l'obiettivo di recuperare vite esemplari di personaggi noti, vite di uomini e donne che hanno cambiato il corso della Storia, delle scienze, della cultura e delle arti, ma anche vite vissute di persone comuni.

Sono persone comuni i protagonisti del monumentale progetto *I bambini di Golzow*, nato da un'idea di Karl Gass e realizzato con dedizione e determinazione da Winfried Junge e sua moglie Barbara. Toccante ritratto umano e insieme affresco di un paese, la Germania dell'Est prima e dopo la caduta del muro di Berlino, *I bambini di Golzow* è un documentario biografico unico nella storia del cinema perché ritrae le vite dei suoi protagonisti per ben quattro decenni, dal 1961 ad oggi. Nel 1961, anno della costruzione del muro di Berlino, i coniugi Junge cominciano un documentario su un gruppo di bambini che frequenta il primo anno nel nuovo istituto scolastico di Golzow, una cittadina della Repubblica Democratica Tedesca. L'intento iniziale del progetto, sostenuto dalla DEFA, l'Istituto cinematografico nazionale, è di natura fortemente politica: seguire la crescita dei bambini durante tutti i dieci anni del corso di studi per documentare i frutti di un'educazione fondata su ideali socialisti. Le riprese effettuate tra il 1961 e il 1971 portano alla realizzazione di cinque cortometraggi, che ripercorrono le diverse tappe evolutive dei protagonisti, dall'infanzia alla giovinezza. Il primo e l'ultimo di questi cortometraggi sono stati proiettati al Biografilm Festival. *Wenn ich erst zur Schule geh* (*Some Day, When I Go To School*, 1961), il primo film della serie, mostra i piccoli durante il loro primo giorno di scuola: l'arrivo con i genitori, l'impatto con la classe e con la maestra, i primi strumenti d'apprendimento. Girato con cineprese nascoste, il film coglie le espressioni emozionate, timorose che attraversano i volti dei bambini, i gesti impacciati, le prime piccole grandi prove scolastiche. *Die Prüfung* (*The Exam*, 1971) è invece il capitolo conclusivo del periodo scolastico, che vede ognuno dei ragazzi affrontare l'esame conclusivo, facendo emergere le diverse attitudini, le personalità, delineando possibili strade future.

Ma il progetto non s'arresta una volta conclusa la scuola: Willy, Elke, Marieluise, Bernd, Brigitte e gli altri ex-bambini di Golzow accettano di continuare periodicamente gli incontri e di raccontarsi ai coniugi Junge, che vogliono portare avanti il loro lavoro di documentazione e che vorranno farlo anche quando gli obiettivi di partenza verranno totalmente disattesi dalla realtà dei fatti.

In oltre quarant'anni di attività, la prospettiva dell'osservazione cambia in modo radicale parallelamente al mutare del contesto socio-politico. Momento cruciale, in questo senso, la caduta del muro di Berlino nel 1989, che mette radicalmente in dubbio la prosecuzione del progetto. A partire dal 1994, Winfried e Barbara Junge decidono di dedicare un ritratto personale ad ognuno dei "bambini" e realizzano così una serie di film (ad oggi, otto, cinque dei quali presentati al Festival) che ripercorrono le loro vite a partire dal 1961. All'immenso valore documentario si aggiunge, in queste produzioni, una componente autoriflessiva prima assente: osservazioni sulla condizione dei tedeschi dell'Est prima e dopo la cruciale riunificazione della Germania si accompagnano alle riflessioni sulla propria situazione personale. Le storie di singole vite umane si intrecciano alla Storia del paese. Dai racconti delle prove affrontate nella quotidianità, della difficile ricerca di un lavoro, dei problemi incontrati per costruire una famiglia e trovare una casa adatta alle proprie esigenze, emerge l'evoluzione economico-sociale del paese, a formare un affresco di assoluta profondità e densità. I protagonisti raccontano le loro esistenze, fanno il punto sulle conquiste e le sconfitte della vita con una sincerità e una volontà disarmanti, che rivelano la totale fiducia nei confronti del progetto e dei due autori, ormai divenuti presenze costanti, una sorta di padre e madre acquisiti, con cui analizzare la propria vita ma soprattutto con cui condividere gioie e sofferenze. Nella fase adulta acquistano più spazio le interviste (o meglio i "dialoghi" o i "colloqui", come preferiscono definirli gli autori), mentre il commento sonoro, presenza costante di tutta la serie, muta la sua funzione: se nei primi film serviva ad infondere ed esaltare gli intenti politici del progetto, ora diviene il filo che unisce e lega assieme momenti temporali distanti tra loro, diviene voce dialogante che aiuta i protagonisti a guardare e interpretare la propria vita. La consapevolezza del presente illumina retrospettivamente gli eventi del passato, aiuta a ricucirne gli strappi. Le generazioni si susseguono, ai padri e alle madri si affiancano o subentrano i figli: in *Eigentlich wollte ich Förster werden – Bernd aus Golzow* (*Actually I Wanted To Be a Forester – Bernd from Golzow*, 2002), la storia di Bernd Oestreich e di sua moglie Petra diviene anche la storia delle loro figlie, Dana e Susanne; nel commovente *Brigitte und Marcel – Golzower Lebenswege* (*Brigitte and Marcel – Life Ways of Golzow*, 1998), Marcel, figlio di Brigitte, diviene il protagonista del film al posto della madre, al momento del suo decesso.

È proprio il tempo il principale protagonista de *I bambini di Golzow*. Tempo che passa, che invecchia i volti e i corpi, a volte li cancella, tempo che mette a confronto le generazioni, tempo che attesta l'evolversi delle tecniche di ripresa, dalla macchina da presa fissa alla camera a spalla, dal bianco e nero al colore, tempo che scorre inesorabile come nella vita, tempo della vita.

Alice Autelitano

Kinder von Golzow

Kinder von Golzow

Wenn ich erst zur Schule geh (*Some Day, When I Go To School*, 1961) 14', b/n*
Nach einem Jahr (*One Year Later*, 1962) 14', b/n
Elf Jahre alt (*Eleven Years Old*, 1965) 30', b/n
Wenn man vierzehn ist (*When You Are 14*, 1969) 36', b/n
Die Prüfung (*The Exam*, 1971) 19', b/n*
Ich sprach mit einem Mädchen (*I Talked to a Girl*, 1975) 30', b/n
Anmut sparet nicht noch Mühe (*Spare No Charme and Spare No Passion*, 1979) 106', b/n-colore
Lebensläufe – Geschichte der Kinder von Golzow in einzelnen Poträts (*Biographies – The Story of the Children of Golzow*, 1980), 256', b/n-colore
Diese Golzower – Umstandsbestimmung eines Ortes (*These People of Golzow – Analysis of the Circumstances of a Place*, 1984) 100', b/n-colore
Drehbuch: Die Zeiten (*Screenplay: The Times*, 1992) 280', b/n-colore
Das Leben des Jürgen von Golzow (*Jürgen of Golzow: His Life*, 1994) 192', b/n-colore
Die Geschichte des Onkel Willy aus Golzow (*The Story of Uncle Willy from Golzow*, 1995) 146', b/n-colore*
Was geht euch mein Leben an. Elke – Kind von Golzow (*My Life Is My Own Affair. Elke – Child of Golzow*, 1997) 125', b/n-colore*
Da habt ihr mein Leben. Marieluise – Kind von Golzow (*I'll Show You My Life. Marieluise – Child of Golzow*) 141', b/n-colore*
Brigitte und Marcel – Golzower Lebenswege (*Brigitte and Marcel – Life Ways of Golzow*, 1998) 110', b/n-colore*
Ein Mensch wie Dieter – Golzower (*A Guy Like Dieter*, 1999) 123', b/n-colore
Jochen – Ein Golzower aus Philadelphia (*Jochen – A Golzower from Philadelphia*, 2001) 123', b/n-colore
Eigentlich wollte ich Förster werden – Bernd aus Golzow (*Actually I Wanted To Be a Forester – Bernd from Golzow*, 2002) 119', b/n-colore*

* Film della serie presentati al Biografilm Festival.

L'elenco completo dei titoli è stato tratto dal sito internet www.progress-film.de. Ringrazio Sergio Fant, curatore dell'evento, per l'indicazione.

Blockbuster Today

Trasformazioni del cinema spettacolare

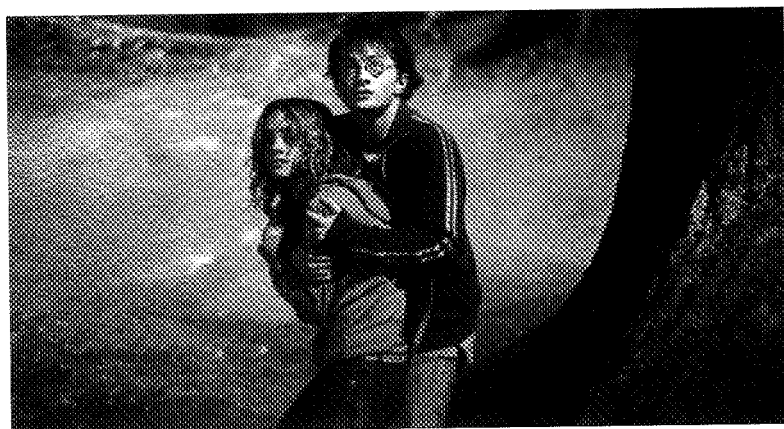
Lo speciale di *Cinergie* intende affrontare i problemi connessi all'interpretazione del blockbuster. Forma di intrattenimento globale, film miliardario realizzato attraverso raffinate strategie geo-economiche, il blockbuster contemporaneo ha certamente assunto caratteristiche particolari, che lo differenziano da quello degli anni Ottanta e degli anni Novanta, a loro volta decenni di diversa filosofia spettacolare.
Non si tratta, attraverso questo speciale, di decidere quale sia la tendenza maggioritaria da un punto di vista tematico, se la fantascienza o la biografia, il fantasy o il catastrofico, quanto piuttosto di entrare nei gangli della superproduzione per comprendere il funzionamento pragmatico, teorico e storico di questi testi. Vi sono infatti saggi intorno ai contenuti formali dei nuovi blockbuster, a quelli strutturali, ai paratesti, allo strano rapporto che l'ideologia è tornata a giocare nel cinema di intrattenimento in epoca post-11 settembre e così via. Vi è spazio, inoltre, per alcune letture di fenomeni recente, tra cui l'acclamata trilogia di Peter Jackson e la chiusura della saga di *Star Wars* di George Lucas.
L'impressione è quella di un periodo magmatico, dove si affacciano anche negli Stati Uniti gli spettri della crisi di consumo cinematografico che attanagliano la vecchia Europa (con l'Italia in recessione anche per quanto riguarda le sale e gli spettatori). Per questo motivo, si moltiplicano reazioni diverse. Da una parte, i produttori sembrano credere alla stessa soluzione che salvò il cinema negli anni Cinquanta e negli anni Settanta: la spettacolarizzazione della sala e dello spettacolo filmico, attraverso il comfort, la tecnologia dello show, l'investimento sui multiplex, l'attrazione testuale degli effetti speciali, la durata mastodontica dell'opera in quanto "enorme" e da godere nel tempio-cinema. Dall'altra, in apparente contraddizione, si continua a ridurre sempre più il film visto in sala a uno degli anelli di una lunga catena di consumo che porta questo testo sempre più dentro casa del fruitore, finendo col rimanerci. La novità è che questo testo, durante il lungo viaggio, non rimane integro: si sparpaglia, si ingrossa (si veda il saggio sul consumo del blockbuster in DVD), si modifica e rimane in attesa di implementarsi negli anni a venire.
La sensazione che Hollywood, poi, stia cambiando pelle e strategia, non necessariamente in meglio, è rafforzata dalla tendenza a "ricominciare". Ovvero, sebbene la tendenza alla serializzazione e al remake prosegua e anzi sia ormai ossessionante, d'altra parte si afferma la linea dell'azzeramento. La trilogia di Lucas è un prequel, i remake tornano a "prima dell'originale" (*War of the Worlds*, 2005 di Spielberg), agli horror è richiesta il ritorno alla paura primigenia che il genere possedeva negli anni Settanta e così via.
Esempio recente e certamente riuscito: *Batman Begins* (2005) di Christopher Nolan. In questo caso, complice un adattamento plurimo di fumetti e albi, si decide di annientare il ricordo della precedente quadrilogia per approdare a una rinascita, a una nuova fondazione del mito. Questa teoria del "brand new/new brand" coinvolge molti aspetti del mercato dell'intrattenimento e ottiene, come sempre, risultati alterni a seconda del contesto creativo. Il caso di *Batman Begins*, per esempio, è considerevole, poiché lo spazio per Nolan, regista e sceneggiatore, è tutto sommato ampio e la possibilità di intervenire dentro il congegno blockbuster superiore al previsto. Questo perché l'industria punta sul nome di un professionista che giudica abile e lo mette a confronto con alcune modellizzazioni (durata, stile, montaggio, in questa nuova era hollywoodiana) dentro le quali egli può agire più o meno come vuole. Ne è uscito un film oscuro e martellante, una vera sorpresa solo per chi non comprende come il blockbuster – luogo del potere produttivo e dell'introito a tutti i costi – sia in fondo l'universo più poroso e frammentato del cinema contemporaneo.

Roy Menarini

Ipertrofia audiovisiva e didascalismo narrativo

La mano di un soldato che sbuca dalla grata di una stiva piena d'acqua stringe quella di un altro soldato, ma presto smette di lottare. Stacco: tutti gli uomini che si affannavano per liberare le persone bloccate si fermano. Stacco: dettaglio delle mani che si separano. Stacco: in tutt'altro ambiente, due piedi abbandonano il sostegno della sedia a rotelle per appoggiarsi a terra. Stacco: primo piano di un soldato che si dispera. Stacco: il presidente Roosevelt tende il braccio per essere afferrato da un'altra persona. Stacco: le mani dei soldati morti giacciono immobili. Stacco: il presidente viene aiutato ad alzarsi in piedi (*Pearl Harbor*, 2001, di Michael Bay). Una donna di colore accoglie sulla porta di casa due amiche con una busta in mano: comincia presto a singhiozzare e a scuotere la testa, perché ha capito che suo marito è morto in Vietnam (*We Were Soldiers*, 2002, di Randall Wallace). Scene simili, dilatate ad arte e accompagnate da un dolente commento musicale (ma non necessariamente ideologizzate come quelle descritte), sono ordinarie nei blockbuster statunitensi contemporanei; in esse prevale la dimensione del pathos, della commozione. Un'altra tipologia di scena caratteristica del blockbuster, quella che il gergo popolare sintetizzerebbe più facilmente col termine "americanata", è contrassegnata dall'azione, e specie dall'azione violenta: sparatorie, esplosioni, duelli, inseguimenti, ecc. ecc. Come è stato detto tante volte, i blockbuster, mescolando disinvoltamente generi e registri, travolgono lo spettatore con scene dal forte impatto emotivo e/o spettacolare, legate tra loro da un tenue filo narrativo, e in cui si districano personaggi spesso ridotti a macchiette; si può parlare, in sostanza, di attrazioni autonome, paragonabili a quelle offerte dai parchi giochi, dai videogame, dagli spot pubblicitari, dai videoclip (spesso, com'è noto, la connessione è diretta: il videogame nato sull'onda del film, ecc.). Il target di questo tipo di comunicazione audiovisiva è, naturalmente, quel teenager che da anni, negli Stati Uniti, rappresenta la stragrande maggioranza del pubblico pagante. Non abbiamo letto il libro di Jean-Pierre Geuens, *Film Production Theory*[1], ma la sintesi che ne fa Frederick Wasser nell'articolo *Political Polarization and the New Hollywood Blockbuster* è, a nostro parere, significativa: "He [Geuens] borrows from William James' psychology to note that there are two preliminary human reactions to stimuli before the human can reflect even emotionally on the stimuli. For example, with a fire, there is the feeling of fire, and the flight from fire, before there is the reflective reaction of the fear of fire. Geuens notes that contemporary filmmakers aim to cause the first two reactions in their audience without concern for the third stage of a reflective emotion"[2]. In sintesi, il piacere dello spettatore è stato talmente canalizzato verso la dimensione fisiologico/sensoriale che egli vede fortemente limitata la propria capacità critica. Tutto ciò, peraltro, non esclude la presenza di blockbuster esteticamente validi e/o problematici sul piano culturale, ideologico e sociale: i film, ad esempio, di Tim Burton, George Lucas, James Cameron e Steven Spielberg ce lo dimostrano chiaramente.

Abbiamo parlato di uno spettatore "ridotto alla contemplazione (e al consumo di illusioni)"[3], vittima degli stimoli che lo assaltano. È straordinario come una scena, dalla chiara valenza metatestuale, di *xXx* (Rob Cohen, 2002) problematizzi questo assunto. Xander Cage (Vin Diesel), il nostro scafato eroe in procinto di diventare agente secreto, *si risveglia* dentro un bar, dopo essere stato narcotizzato, e scruta chi gli sta intorno; in breve, scoppia una sparatoria, che Xander fronteggia in modo sin troppo disinvolto. Infatti, egli ha capito da alcuni dettagli (il più divertente è rappresentato dai tacchi alti con cui, inverosimilmente, lavora una cameriera) che si tratta di una messinscena attraverso cui qualcuno vuole testare le sue qualità. Dunque, ha saputo interpretare in modo critico la realtà circostante, e si permette anche di dire che gli attori hanno recitato male. Di cosa si tratta? È un monito allo spettatore, incitato a svegliarsi? Sì, in un certo senso. Noi crediamo che Hollywood capitalizzi quanto ha costruito negli anni. Il fatto che le immagini e i suoni ormai siano recepiti passivamente viene sfruttato inquadrandolo in una dimensione giocosa: dovete stare attenti, cari ragazzetti, gli stimoli che vi lanciamo possono nascondere una sorpresina... Quando, in *Harry Potter e il prigioniero di Azkaban* (Alfonso Cuaròn, 2004), il professore Lupin (David Thewlis) rivela la sua vera natura, Hermione (Emma Watson) esclama (più o meno, cito a memoria): "È un lupo mannaro, ecco perché ogni tanto mancava alle lezioni", rivestendo di un significato imprevisto un fatto che pareva secondario. Quando in *Charlie's Angels più che mai* di McG (2003, uno pseudonimo che è già un'attrazione) un agente dell'FBI afferra prontamente al volo una borsa, le intrepide eroine non possono non ricordarci che quando lo hanno liberato dalle grinfie dei suoi rapitori egli si lamentava per due costole rotte, intuendo perciò che si trattava di una simulazione. Non deve quindi sorprendere, restando ancorati alle strategie narrative, che l'indagine sia uno dei motivi più ricorrenti dei blockbuster. Infatti, il personaggio dell'investigatore (ufficiale o dilettante che sia) è colui che per definizione deve interpretare tracce e indizi, e svelare il senso ultimo cui essi rimandano. Da *Ace Ventura l'acchiappanimali* (*Ace Ventura: Pet Detective*, Tom Shadyac, 1994) alle intrepide giornaliste di *The Ring* (Gore Verbinski, 2002) e di *Sky Captain and the World of Tomorrow* (Kerry Conran, 2004), dagli agenti FBI agli agenti segreti, dai poliziotti di ogni ordine e grado fino agli avventurieri eredi di Indiana Jones, la lista è amplissima (e qui, si intende, soltanto indicativa). Resta importante da notare il fatto che l'indagine è spesso collegata ad un raggiro, e cioè alla circostanza in cui un personaggio, diversamente da Xander e dalla maggioranza di questi investigatori, *non ha saputo vedere bene* – si pensi, ad esempio, a *Out of Time* (Carl Franklin, 2003) o a *Nella morsa del ragno* (*Along Came a Spider*, Lee Tamahori, 2002).

Se c'è un aspetto dei blockbuster che, più di ogni altro, testimonia il livello di analisi di cui viene ritenuto capace il destinatario, questo è il didascalismo narrativo – già palese, del resto, nelle epifanie di *Harry Potter* e *Charlie's Angels* sopra descritte. Il vero paradosso dei blockbuster sta tutto qui: le elaborate attrazioni audiovisive (di cui gli effetti speciali sono l'aspetto più eclatante) vanno a braccetto con una narrazione che è semplicistica e schematica (nonostante la diffusa ricerca del colpo di scena – anzi: proprio per questo), e i cui passaggi fondamentali, per di più, sono propinati allo spettatore in modo scolastico. Non si tratta soltanto di incorniciare gli eventi attraverso l'intervento di un narratore onnisciente (come accade, ad esempio, in

Harry Potter e il prigioniero di Azkaban

Alexander, 2004, di Oliver Stone); è, piuttosto, quella tendenza per cui, saltuariamente, un personaggio introduce il racconto, o fa un riassunto di quanto è successo, o anticipa i prossimi obiettivi dei protagonisti (da notare che questo avveniva anche in passato nel cinema statunitense, almeno fino ai primi anni Sessanta, ma perché allora era consuetudine andare al cinema quando il film era già cominciato[4]). Come accade nei servizi del telegiornale, l'immagine deve subire le imposizioni della parola (alcuni grandi registi, come Jean-Luc Godard e Stanley Kubrick, hanno espresso fondamentali e suggestive critiche al proposito – ma non ci è possibile qui approfondire). Il fenomeno è di una portata tale che scegliere alcuni esempi è quasi imbarazzante. Basti pensare che lo stesso *Charlie's Angels più che mai*, pur essendo un *sequel* e pur essendo ispirato ad una nota serie televisiva degli anni Settanta, comincia con un resoconto di Charlie sulla genesi del suo rapporto con le tre protagoniste, sbrigato il quale, evidentemente, il regista può dare libero sfogo alle attrazioni senza complessi di colpa verso lo spettatore. E così via, con prologhi, riassunti e spiegazioni immancabilmente didascalici: *L'ultima alba* (Antoine Fuqua, 2003) comincia con una riunione militare dove si presenta la missione da affrontare; *The Day After Tomorrow – L'alba del giorno dopo* (Roland Emmerich, 2004) ha, tra le sue prime scene, un congresso di scienziati dove si comunica il pericolo che sta correndo la terra; in *Il punitore* (*The Punisher*, 2004) di Jonathan Hensleigh, un uomo svela al protagonista del film, che lo sta torturando, chi sono i cattivi da scovare e quali traffici essi imbastiscano (e sullo schermo scorrono immagini di queste persone, con il meccanismo referenziale tipico, appunto, del telegiornale); ecc. ecc.. Anche *Jurassick Park* di Steven Spielberg (1993), uno dei primi film ad avvalersi di una massiccia promozione incentrata sulle strabilianti attrazioni offerte dalla tecnologia digitale, si apriva con una scena esplicativa, la proiezione di un documentario relativo alla riproduzione dei dinosauri: non è forse quest'opera il prototipo del moderno blockbuster?

Roberto Vezzani

Note

1. Jean-Pierre Geuens, *Film Production Theory*, Albany (NY), State University of New York Press, 2000.
2. Frederick Wasser, *Political Polarization and the New Hollywood Blockbuster*, vedi il sito internet: http://idg.communication.utexas.edu/flow/?jot=view&id=447.
3. Toni D'Angela, "Tradizione e carattere distruttivo. Sulla modernità... di Welles", in T. D'Angela (a cura di), *Nelle terre di Orson Welles*, Alessandria, Falsopiano, 2004, p. 212.
4. Oggi ci sembra assurdo, ma si ricordi, a titolo indicativo, che ancora nel 1960 Hitchcock incentrava la campagna promozionale di *Psyco* sulla necessità, da parte degli spettatori, di assistere al film sin dall'inizio.

L'effetto digitale nel cinema postmoderno: spettacolo o narrazione?

Il cinema postmoderno è un tipo di cinema che celebra lo statuto spettacolare della visione, attraverso un dato tecnologico che racconta qualcosa sulla società da cui proviene, e che presuppone un coinvolgimento emotivo dello spettatore molto violento. A ben pensare, questi sono gli stessi principi che regolano l'utilizzo dell'effetto speciale come trucco cinematografico. Non è un caso, quindi, che la data generalmente presa in considerazione per indicare l'inizio del cinema postmoderno coincida con lo stesso film in cui per la prima volta fu impiegato un trucco digitale.
Anche se l'effetto speciale come momento spettacolare della visione percettiva è largamente impiegato a partire dalla fine degli anni Settanta, soprattutto all'interno del genere fantascientifico, fu la Industrial Light+Magic fondata da George Lucas che per prima sperimentò l'introduzione di immagini di sintesi su pellicola, durante la lavorazione di *Star Wars* nel 1977. Attraverso la tecnologia specifica dell'effetto speciale digitale, il cinema postmoderno sviluppa notevolmente l'impatto dell'immagine e del suono sullo spettatore, immergendolo letteralmente in un bagno dei sensi. Per questo, in uno dei suoi libri in merito, Jullier[1] lo definisce come un "cinema dei fuochi d'artificio": il cinema postmoderno pone l'accento sul piacere fisico delle forme e dei colori, piuttosto che stimolare quei meccanismi di riconoscimento e di identificazione secondaria tipici di altri modelli cinematografici più narrativi. Un cinema pirotecnico, quindi, ma anche un cinema "concerto", dove il suono e la musica sono largamente impiegati come contro canto sonoro all'immagine, per aumentare l'effetto ipnotico sulla platea. Generalmente, le pellicole che seguono questi canoni sono considerate alla stregua di prodotti meramente commerciali, perché puntano ad intrattenere un pubblico vasto ed eterogeneo, attraverso un impianto spettacolare che il più delle volte spicca rispetto alla drammaturgia del film.
D'altronde lo spettacolo offerto dal trucco digitale è in primo luogo uno spettacolo tecnologico, perché liberando l'immagine fotografica dai suoi limiti materiali permette di rappresentare qualsiasi ambientazione immaginaria in maniera verosimile. Il grado di perfezione raggiunto dall'effetto speciale costituisce il fascino stesso del trucco contemporaneo: trovarsi nella condizione di non riuscire a distinguere il simulacro dalla realtà è profondamente piacevole per lo spettatore postmoderno, basti guardare con quale frequenza ritroviamo il trucco digitale nella recente produzione hollywoodiana e non solo. Lo spettacolo offerto dall'effetto speciale, quindi, può concorrere al successo commerciale di quei *blockbuster* concepiti per un lancio su vasta scala, che tentano di soddisfare le esigenze di uno spettatore moderno, ormai abituato ai ritmi frenetici imposti dalla televisione e dalla pubblicità. Se si esclude l'innovazione tecnologica, però, l'effetto speciale sembra aver ereditato la funzione classica del trucco: un ruolo di supporto alla narrazione, determinante per la rappresentazione e la credibilità della storia, ma comunque sempre marginale rispetto alla costruzione della storia. Questo perché lo spettacolo offerto dagli effetti speciali è considerato come un momento di puro intrattenimento visivo, che non contribuisce alla narrazione se non dal lato squisitamente percettivo; il fatto che sviluppi il carattere spettacolare della rappresentazione, per certi versi potrebbe renderlo un elemento di distrazione rispetto alla trama, in quanto interrompe il flusso narrativo per mostrarsi in tutta la sua magnificenza. L'attenzione sempre maggiore che si rivolge per ragioni commerciali al trucco digitale può far sembrare che gli ultimi prodotti cinematografici manchino di quelle strutture narrative di "buona fattura" che generalmente avevano caratterizzato il periodo classico del cinema hollywoodiano.
Ma è sempre vero che il trucco digitale non svolge una funzione narrativa? Non sempre. Esistono dei casi, infatti, in cui l'effetto speciale è *narrativo*, proprio perché trasformando le coordinate spazio-temporali dell'immagine diventa un elemento interagente all'interno dell'azione cinematografica, permettendo di aprire e sviluppare altre dimensioni del discorso filmico. La narrazione, invece, supportando e integrando lo spettacolo digitale attraverso la propria struttura drammatica, può in realtà assumere una forma di racconto diversa e diventare una narrazione *spettacolare*. Pensiamo ad esempio a quei trucchi visibili di cui parla Metz[2] nella sua celebre classificazione: questi trucchi non solo si manifestano apertamente allo spettatore, ma vengono da lui percepiti come manipolazioni esplicite dell'immagine, diventando

delle marche sintattiche precise, meglio definite come procedimenti retorici particolari di enunciazione filmica. Per il fatto che riguardano la sfera visiva e non fotografica dell'immagine, Metz raggruppa le marche sintattiche sotto la categoria degli effetti speciali. Per cui si può dedurre che un'immagine trattata in una certa maniera non rappresenta solo una condizione reale e particolare, ma significa qualcosa di più. Questo senso aggiunto dell'immagine interpella direttamente lo spettatore e la sua modalità di fruizione cinematografica. L'effetto speciale, infatti, rappresenta sì un salto nell'insolito – è l'anticamera del fantastico e della fantasia che lo popola – ma allo stesso tempo è anche una marca sintattica che contestualizza queste distorsioni percettive all'interno della narrazione, guidando lo spettatore ad una corretta interpretazione del materiale visivo. In *Alien vs Predator* (Paul Anderson, 2004), ad esempio, il pubblico si rende conto della presenza dei due alieni prima ancora di vederli sullo schermo, grazie ad una serie di scene girate in soggettiva, in cui l'immagine è trattata attraverso effetti speciali digitali. Non appartenendo ad una visione ordinaria e *umana*, il pubblico può immaginare che accanto agli scienziati che esplorano l'ambiente si aggirino delle presenze extra-terrestri che potrebbero costituire un pericolo per i protagonisti. Questa basilare funzione narrativa dello spettacolo, insomma, permette allo spettatore di costruirsi una serie di aspettative rispetto all'andamento della trama. Modulando il tempo della visione, quello che Bordwell[3] definisce "screen duration", il regista può influenzare la percezione che lo spettatore ha di quell'evento e trasformarne la funzione narrativa. Il tempo della visione, infatti, è il tempo dello spettacolo vero e proprio, o meglio, è la modalità con cui un evento viene rappresentato sullo schermo. La scena della distruzione dei ponti in *Ottobre* (Sergey Ejzenstein, 1927) è un momento che dura pochi istanti all'interno della storia, ma che viene "allungato" fino ad occupare diversi minuti della visione grazie ad un uso sapiente del montaggio. L'ovvio risultato finale è che l'azione spettacolare risulta enfatizzata ed acquista un valore drammatico di un certo tipo. Una cosa simile accade per il bullet time di *Matrix* (Andy e Larry Wachowski, 1999): questo procedimento visivo, che dilata la durata temporale del momento spettacolare, diventa narrativo, cioè permette alla storia di avanzare in una certa direzione e allo stesso tempo fornisce allo spettatore gli strumenti necessari per capire alcuni aspetti del racconto. Generalmente questo trucco è utilizzato solo quando i protagonisti abitano il programma della Matrice, di conseguenza il pubblico è in grado di riconoscerli come delle persone umane che hanno imparato a modulare lo spazio e il tempo del programma di simulazione virtuale, e non come dei semplici super eroi da fumetto. In uno dei momenti principali del film, quando Neo tocca lo specchio che ha di fronte, la superficie sembra cambiare forma e consistenza: da solida diventa liquida come mercurio. Visivamente l'effetto speciale anima un oggetto che altrimenti sarebbe immobile, e permette alla storia di avanzare secondo un nuovo percorso: di fatto, questa è la prima volta in cui il personaggio principale si rende conto, dopo aver preso la pillola rossa, di trovarsi un mondo di simulazione virtuale e non nella realtà. E assieme a lui, anche lo spettatore accede teoricamente e materialmente ad un'altra dimensione della narrazione: esistono due mondi, uno reale l'altro virtuale, in cui si svolge la vicenda narrata. Abbiamo accennato poco sopra che l'effetto speciale ha una funzione narrativa di base perché modula il tempo della visione, ma a questo punto è necessaria una distinzione, perché non è detto che tutti gli effetti speciali siano narrativi per forza o che apportino una qualificazione temporale di pari livello. Innanzitutto è possibile distinguerli in *computer-generated* (effetti generati interamente al computer) e *computer-assisted* (in questo caso il computer fornisce solo un'azione di supporto per la creazione dell'immagine), e due sono i ruoli fondamentali che possono svolgere: se rimangono nel background della scena con lo scopo di ricostruire uno spazio credibile e verosimile per la storia, servono come semplice supporto visivo; nel caso in cui infondano un movimento dinamico ad alcuni elementi o all'ambiente intero della messinscena, allora avranno una funzione dichiaratamente narrativa. Secondo l'opinione di Aylish Wood[4], ne *Il Gladiatore* (*The Gladiator*, 2000) di Ridley Scott gli effetti speciali: "Are primarily used in the 'classical' sense – to enhance the illusion of a carefully constructed reality". L'obiettivo di ricreare un'illusione perfetta, integrata senza soluzione di continuità con il girato reale, rende questi trucchi poco dinamici e debolmente narrativi. Il loro compito è quello di ricreare il fasto perduto di una città antica come Roma, ovvero ri-costruire un'ambientazione verosimile che funzioni da contrappunto drammatico alla storia. In un film come *Jurassic Park* (Steven Spielberg, 1993), invece, i trucchi animano i dinosauri dell'isola tanto da renderli protagonisti attivi della vicenda. Pur essendo entità virtuali interamente costruite al computer, questi giganteschi rettili si muovono all'interno dello spazio reale modificandolo, e seguono istinti predatori precisi che hanno delle conseguenze dirette sull'andamento della trama. In tutti questi casi che abbiamo riportato lo spettacolo lavora in sinergia con la narrazione per mantenere alta l'attenzione dello spettatore e aumentarne l'immedesimazione cinematografica. Per questo Richard Maltby[5] definisce la narrazione delle pellicole postmoderne "corsa narrativa": perché il loro andamento spettacolare che procede in un crescendo di scene sensazionali ricorda un percorso a montagne russe, in cui lo spettacolo si integra alla narrazione, permettendole di procedere *durante* e *attraverso* queste sequenze senza di fatto interromperla.

Barbara Di Micco

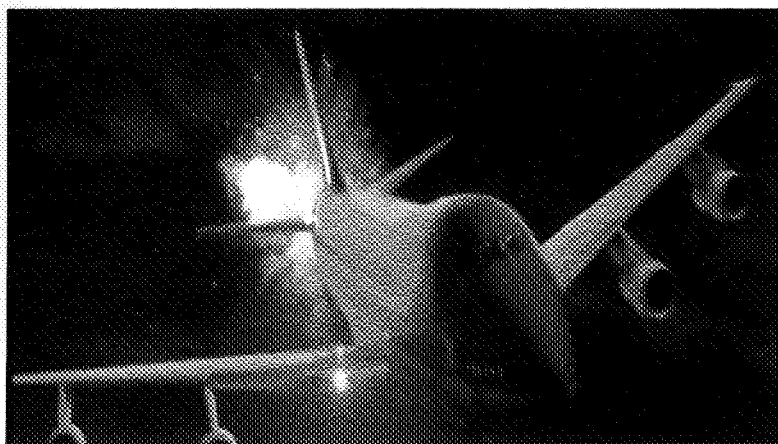
Note

1. Laurent Jullier, *L'Écran post-moderne. Un cinéma de l'allusion et du feu d'artifice*, Paris, L'Harmattan, 1997.
2. Christian Metz, *La significazione nel cinema* (1972), Milano, Bompiani, 1975.
3. David Bordwell, Kristin Thompson, *Film Art: An Introduction* (1979), New York, University of Winsconsin, 1997.
4. Aylish Wood, "Time Space in Spectacular Cinema: Crossing the Great Divide of Spectacle versus Narrative", *Screen*, n. 43, 2002, p. 378.
5. Richard Maltby, *Hollywood Cinema: An Introduction*, Blackwell, Oxford University Press, 1995.

Il Gladiatore

Politiche del blockbuster

L'occhio dice al cervello: "Sta accadendo qualcosa che assolutamente non comprendo. C'è bisogno di te".
Virginia Woolf, "Il cinema", *Arts*, 1926

Christian Metz, il semiologo del cinema *par excellence*, in uno splendido libro sul legame tra cinema e psicanalisi scrive: "Sono al cinema. Assisto alla proiezione del film. Assisto. Come la levatrice che assiste ad un parto e che per questo assiste la partoriente, sono presente al film..."[1].
Ho scelto di citare questa frase di Metz in relazione al problema delle "politiche" di Blockbuster (ci occuperemo più avanti di cosa s'intende con politiche) perché permette di fare due considerazioni importanti in merito ad alcuni aspetti dell'industria cinematografica in piena "era blockbuster".
La prima è che l'esperienza cinematografica, secondo Metz, è un *assistere al posto di produrre*: sospensione temporanea delle attività concrete a favore della fruizione di un prodotto finito. Nel momento in cui scrive, Metz conosce la tipologia fruitiva della sala, dove la visione è collettiva, si è immersi nel buio e lo schermo è l'unico luogo deputato alla convergenza dei sensi. L'atto di guardare un film implica una sospensione dell'attività lavorativa, azione che genera il lavoro onirico, il *Traumdeteutung*[2]. L'avvento del mercato del VHS, ed in seguito del DVD, rovescia il semplice antefatto: gli schermi si moltiplicano diventando schermi "procapite" e la fruizione diviene privata. Blockbuster vive di questa forma di mercato, anzi, l'incrementa rafforzandola. La strategia è quella di servire una vasta scelta di film su un piatto d'argento, *a casa tua*. Sparisce la fruizione collettiva, sparisce con essa anche l'attenzione totale riservata allo schermo, erosa dalla quotidianità dell'ambiente domestico. In tal senso una politica di Blockbuster si può dire che sia: *produrre al posto di assistere*. La sovrabbondanza di titoli è la caratteristica evidente di un Blockbuster, assieme all'imperante logica di marketing che tramite *co-branding* ed ulteriori strategie organizza la spazio visibile secondo piccole astuzie ed allettamenti. Difatti Blockbuster non è solo una catena di noleggio di film e videogiochi, ma bensì una vera e propria *industria dell'intrattenimento*.
Il *target* non è l'individuo, ma il nucleo famigliare. Tutto è lì per la famiglia: la *blockbuster night* si consuma tra mamma, papà e figlioletti riuniti sul divano, stesso bersaglio preferenziale di qualsiasi politica che tenda ad una logica paternalistica e conservatrice.
Noleggiare equivale ad essere schedati: entrati per la prima volta ci si deve sottoporre ad un'imbarazzante schedatura, sottostando ad un complesso procedimento burocratico di estrapolazione dei dati per accedere alla concessione della tessera del noleggio.
Ottenuta la magica scheda il cliente vaga pungolato da mille offerte, perso in un labirinto di scaffali che saturano ed aggrediscono la vista. Nell'angolo delle leccornie cibi ipersaturi di grassi e conservanti attendono in tabernacoli criogenici d'essere riesumati dal microonde, quindi presentati fumanti per lo squallido pasto consumato con gli occhi incollati allo schermo. All'interno dello spazio Blockbuster contano due cose: gli occhi e lo stomaco. La biblioteca d'Alessandria si è mutata in un paradiso artificiale di offerte speciali, cinema, oppio dei popoli! Le etichette che suggeriscono i filoni cinematografici evitano accuratamente ogni intellettualismo, affidandosi ad una genericità *random*... "sentimentale", "commedia"...
La seconda considerazione da fare è che la fruizione collettiva possiede una duplice valenza politica: sia la possibilità d'indottrinare rapidamente e con efficacia le masse, sia al contempo il pericolo implicito in ogni assembramento di catalizzare possibili moti di rivolta. Una lama a doppio taglio, che il cinema fruito in ambito domestico presenta il "vantaggio" di smussare, indebolendo l'attenzione riservata allo schermo o contribuendo a diffondere con ancor maggior subdola efficacia dogmi ed ideologie del "non visibile", dell'irrappresentabile, dello sgradevole, del politicamente corretto, e di tutto ciò su cui è meglio sorvolare dando rilievo più volentieri al Disney-cinema, *Aladdin, The Lion King, Mulan, Beauty and the Beast*, secondo una visione del mondo alla saccarina (ciò nondimeno, non del tutto esente da involontari lapsus e scivoloni). Non a caso la stampa repubblicana americana ha vissuto con non poche inquietudini il sorgere di *Fahreneit 9/11* (Michael Moore, 2004) come evento in grado di mobilitare grandi numeri di persone *a discutere* davanti ai cinema. In questi casi quella stampa getta la maschera nella scelta di una parola: tradimento! È invece proprio nel suo non tradire mai che Blockbuster si rivela per quello che è: una politica dell'adesione incondizionata e totale.
Un'industria dell'intrattenimento può non avere a che fare con la politica. La storia occidentale indica nel *panem et circensem* un'importante risorsa per qualsiasi regime totalitario. Lecito sospettare che la potente società in questione regoli e condizioni la ricezione a fini propagandistici. La cernita operata sui titoli è già di per sé sottile forma di censura, così come la promozione di determinate operazioni. A partire dagli anni Ottanta abbiamo assistito alla reviviscenza del filone cinematografico americano più smaccatamente reazionario e propagandista. In tal senso si potrebbe dire che un Blockbuster è una strategia commerciale di tipo espansionistico, tutt'uno con la politica espansionistica governativa reaganiana/bushista...
Tra il 1940-50 in America ci fu un'ondata produttiva di film anti-comunisti[3], le cui caratteristiche pregnanti sono riassumibili in un breve elenco: antintellettualismo, patriottismo emozionale, cattolicesimo, difesa conservativa dei valori tradizionali. A distanza di cinquant'anni ri-

Air Force One

troviamo queste stesse caratteristiche in un numero preoccupante di film ad alto costo. Dalla nostalgica oleografia reganiana di *Apollo 13* (Ron Howard, 1995) ai terroristi ultra radicali del "Khazakhstan" di *Air Force One* (Wolfagang Peterson, 1997), sino all'insulso pastone viriloide *Armaggeddon* (Michael Bay, 1998) o al revisionismo storico di cui è intriso *We Were Soldiers* (Randall Wallace, 2001), guarda caso tutti successi "Blockbuster". Quindi un Blockbuster ha la tendenza a presentare aspetti regressivi, vetero-conservatori o reazionari, e dunque ad escludere delicate allusioni o rappresentazioni della diversità sessuale, politica e religiosa. Con il sempre fiorente mercato dei teen-movies, altra perla nei Blockbuster, si entra anche nel regime della rappresentazione del Sé irregimentata in canoni di perfezione estetica e standard di vita *w.a.s.p.* assolutamente fuori della portata della fascia massiccia della popolazione.
Ma Blockbuster è un genere? Secondo le teorie esaminate da Rick Altman in *Film/Genre*, assolutamente no[4]. *De facto* è una strategia commerciale sia distributiva che *preventiva*, cioè produttiva e di trattamento del soggetto cinematografico che determina diversi elementi di rappresentazione. Il seguente schema ideato da Chanakya Arya ha il pregio di sintetizzare la fase Blockbuster a partire dall'Hollywood classica.

Hollywood classica	**Post-classica**
Genere (western musical, etc...)	Post-genere (blockbuster)
Modalità narrativa	Modalità spettacolare
Storia/plot	Effetti speciali/ immagine
Struttura	Superficie
Psicologia	Visceralità/sensazione
Piacere	Eccitamento
Assorbimento	Fascinazione
Testo	Ipertesto/Palinsesto
Iconografia	Ricombinazione
Fotografico	Digitale
Esibizione	Evento/Marketing
Studio/Contratto con spettatore	Negoziazione/Affare
Sociale	Globale[5]

Prevale la superficie sulla struttura, l'effetto speciale sulla storia. e al posto della potenza generativa del Testo rimane una sterile attrattiva. Riepilogando le categorie, Eccitamento, Fascinazione, Negoziazione, viene in mente il *Gorgia* di Platone, dove Socrate distingue tra la frivola arte culinaria, che compiace il corpo ma lo rovina, e l'arte della medicina. Lo stesso paragone sarà fatto per la cosmesi contrapposta alla ginnastica ed infine alla retorica contrapposta alla filosofia, tutte secondo Socrate equiparabili ad una finzione operata per scopi dannosamente persuasivi: "...sotto la medicina si è insinuata la culinaria, e finge di sapere quali siano i cibi migliori per il corpo così abilmente che, se un cuoco e un medico dovessero competere davanti ad una giuria di fanciulli, o di uomini tanto stolti quanto lo sono i fanciulli, per decidere chi dei due si intenda dei cibi buoni e dei cibi dannosi, se il medico o il cuoco, il medico morirebbe di fame". Vorrei mettere il discorso in relazione ad una riflessione di Hannah Arendt contenuta in *Verità e Politica*. Secondo Arendt, è pertinente "alla natura dell'ambito politico l'essere in guerra con la verità in tutte le sue forme"[6], questo perché "la verità contiene un elemento di coercizione" e "considerata dal punto di vista della politica, la verità possiede un carattere dispotico"[7]. Dopo aver stabilito che la verità contiene una sorta di nucleo antipolitico e che il totalitarismo invece tende a sostituire e rifabbricare le verità di fatto, Arendt argomenta che la menzogna va combattuta, oltre che per l'immoralità implicita, anche per il potenziale impatto distruttivo: nella politica moderna una menzogna comporta un rischio d'autoinganno, favorito dal clima di autorappresentazione ed intrattenimento spettacolare dovuto ai mezzi di comunicazione di massa, molto più probabile che in passato. "Se le menzogne politiche moderne sono così grandi da richiedere un completo riordinamento dell'intera tessitura fattuale — la fabbricazione, per così dire, di un'altra realtà nella quale esse si inseriscono senza alcuna cucitura, crepa o fessura, esattamente come i fatti si inserivano nel loro contesto originario — cosa impedisce a queste nuove storie, immagini e non-fatti di diventare un adeguato sostituto della realtà e della sua fattualità?"[8]. Quasi niente, anzi la "chiusura" degli ambienti governativi favorisce questo pericolosissimo distacco. Come osserva Vincenzo Sorrentino nell'introduzione al saggio: "È chiaro che in un simile stato si possono fare le scelte più (auto)distruttive, adottare le politiche più assurde, pur non avendo deliberatamente progettato un piano di distruzione"[9]. Con questo non intendo suggerire che il Blockbuster sia una sorta di immensa "room 101" orwelliana, camera d'incubazione per l'attecchire di politiche autolesioniste, o perlomeno non meno di qualsiasi altra industria basata sul lucro ed improntata alla creazione di una sottocultura. Certo è che tendo a diffidare della chiusura mentale, dell'impoverimento e dello smantellamento della possibilità aggregativa e di dibattito che Blockbuster esercita, e mi chiedo se Blockbuster, assieme ai centri commerciali, divenisse l'impeccabile ancella di quella realtà che minaccia di inghiottire la nostra a cui fa riferimento la Arendt, cosa che del resto sta evidentemente già avvenendo, non sarebbe, forse, un disastro?

Davide Gherardi

Note

1. Christian Metz, *Le Signifiant imaginaire. Psychanalyse et cinéma*, Paris, Union Générale d'Editions, 1977 (tr. it. *Cinema e Psicanalisi. Il significante immaginario*, Marsilio, Venezia, 1980, pp. 87 e 89)
2. Ch. Metz, *Ibidem*, p. 225.
3. Gary Crowdus, *The Political Companion to American Films*, Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1995, pp. 26-31.
4. Rick Altman, *Film/Genre*, London, British Film Institute, 1999.
5. Chanakya Arya, *Introduction to Film Studies*, London-New York, Routledge, 2003, p. 165.
6. Hannah Arendt, "Truth and Politics", in *Between Past and Future, Eight Exercises in Political Thoughts*, New York, The Viking Press, 1968 (tr. it. *Verità e Politica*, Venezia, Bollati & Boringhieri, 1995, p. 45).
7. *Ibidem*, pp. 45 e 47.
8. *Ibidem*, p. 64.
9 *Ibidem*, p.17.

Creazione di un gusto

Leggere i blockbuster nella Rete

> It is worth noting, finally, that the idea of *taste* cannot now be separated from the idea of the *consumer*. The two ideas, in their modern form, have developed together, and responses to *art* and *literature* have been profoundly affected by the assumption that the viewer, spectator or reader is a *consumer*, exercising and subsequently showing his *taste*. (A popular sub-critical vocabulary directly associated with food – *feast, on the menu, goodies*, etc., – continually supports this assumption)[1].

Così, dopo anni di voli pindarici teorici interessati ad indagare, assumendo un punto di vista assolutamente "essenzialista", come un film o un insieme di opere cinematografiche si inserisca all'interno della vita quotidiana delle persone, le parole su menzionate di Raymond Williams ci riportano, per così dire, con i piedi per terra. La voce diretta dello spettattore o del lettore, attraverso la quale una certa idea estetica viene articolata, sembra infatti ricoprire un'importanza sostanziale all'interno di una coerente definizione delle pratiche culturali che interessano la nostra modernità. Testo, contesto e strategie significanti, quest'ultime a volte in palese contraddizione con le ideologie dominanti esistenti fuori e dentro i prodotti dell'industria dell'intrattenimento, operano su un medesimo terreno, spingendo a riconsiderare i presupposti metodologici che fino a poco tempo fa hanno governato, per quello che ci riguarda da vicino, il campo degli studi sul cinema.
La definizione che da Williams viene proposta della nozione di *gusto* (*taste*) è fortemente ancorata a quella di *consumo* (*consumer*), quasi a sottolineare la natura antropologica che apparterrebbe ai due concetti. Le valutazioni operate sul piano del giudizio individuale assumono dunque un ruolo fondamentale nel determinare orizzonti di significato e costituiscono, a tutti gli effetti, dei validi spunti per capire secondo quali termini interpretare alcuni fenomeni della cultura contemporanea.
Il cinema, oramai per dato storico acquisito, è uno di questi fenomeni, e da quello che ci confermano alcune stime pare che le sale cinematografiche siano ancora considerate i luoghi "di eccellenza" dove assistere alla proiezione di un film – anche se tuttavia dobbiamo credere che i loro frequentatori abituali sembrano essere, almeno per cospicua maggioranza, ragazzi e ragazze molto giovani[2]. Questa osservazione ci conduce ad un secondo elemento di evidenza, e cioè che il cinema più intimamente legato alle pratiche di vita quotidiana di migliaia adolescenti è il cinema dei grandi numeri, delle grandi performance divistiche e della grande pubblicità. Stiamo evidentemente parlando del caso dei blockbuster, e lo stiamo facendo a ragion veduta, visto che le caratteristiche classiche attribuite a questo genere di cinema ruotano attorno a questi tre sostanziali fattori: un forte livello di spettacolarità dettato da una narrazione ridotta all'osso e da un alto grado di appariscenza sul piano stilistico (il largo dispiego di effetti speciali, sia meccanici che digitali); un evidente impegno produttivo a raggio nazionale (americano) ed internazionale, contestualmente ad una attività di recupero dei finanziamenti che investe pressoché tutti i settori infrastrutturali della comunicazione globale; una decisa spinta, infine, verso l'intertestualità e, soprattutto, verso l'intermedialità, con una vera e propria *frantumazione* del prodotto cinematografico su più livelli di fruizione.
Quest'ultima notazione è di capitale importanza per riuscire a comprendere come il cinema attuale più popolare sia profondamente inserito nelle nostre esistenze ordinarie e come assuma sempre di più, evidentemente sul piano commerciale, i connotati di merce. Ma anche posta in questo modo una soddisfacente definizione di blockbuster stenta a prendere forma. La letteratura più recente sull'argomento, da questo punto di vista, non ha dubbi: il fenomeno, per quanto ovvio e risaputo sia non solo dalla critica e dalla teoria, appare sfuggente e non di facile incasellamento, tanto che in merito alla questione Julian Stringer ha speso queste significative parole:

> As a key word of contemporary culture, "blockbuster" is something of a moving target – its meaning is never fixed or clear, but changes according to who is speaking and what is being said[3].

Questa affermazione, dunque, oltre a segnalare, in generale, un effettivo pericolo di semplificazione dei concetti sul quale qualche volta la storia e la teoria della cultura sono incappate, nello specifico pone in risalto un problema di metodo in relazione all'esame di film considerati sotto l'opzione terminologica di blockbuster. Di più, essa contiene una indicazione di analisi che in questa sede vorrei fare mia. In questa prospettiva, ho inteso considerare le interpretazioni critiche che sono state fornite, in contesti di scrittura non accademici e diversi da quelli riservati alla prassi di scrittura istituzionale, di film la cui identità sia commerciale che promozionale ha coinciso con una pressante campagna pubblicitaria. L'attenzione è stata così rivolta a un numero circoscritto di titoli (*The League of Extraordinary Gentlemen*, 2003, Stephen Norrington; *Van Helsing*, 2004, Stephen Sommers; *Troy*, 2004, Wolfgang Petersen; *The Aviator*, 2004, Martin Scorsese; *Alien vs. Predator*, 2004, Paul W.S. Anderson; *xXx: State of the Union*, 2005, Lee Tamahori), esaminando le recensioni prodotte dagli stessi spettatori cinematografici che è possibile consultare presso il sito Internet www.movies.yahoo.com disponendo del servizio "User Reviews". Sempre più di frequente la Rete viene infatti utilizzata nel campo degli studi culturali di ambito cinematografico allo scopo di spiegare come determinate costruzioni di significato relative ad una serie di fenomeni connaturati al consumo di film – ad esempio, la formazione di un canone divistico particolare costituitosi sulla base di una sequenza di negoziazioni fra istanze subculturali resistenti e forze istituzionali "normalizzanti" interne all'industria dell'intrattenimento[4] – trovino una forte cassa di risonanza grazie all'ausilio di nuovi strumenti di mediazione tecnologica.
Per quello che in questa sede mi concerne, all'interno dei testi di mio interesse ho individuato tre fondamentali vie attraverso le quali alcuni dei più recenti film campioni di incasso sono stati letti. Molte delle recensioni scorse dei titoli appena ricordati si soffermano difatti su questi specifici campi di pertinenza spettatoriale:

1. Racconto particolareggiato della trama del film, quasi a voler ricondurre ad un coerente disegno narrativo testi particolamente resistenti a tale sollecitazione.
2. Frequente indicazione di nessi intertestuali – talvolta assai esaustivi sul piano dell'"enciclopedia spettatoriale"– necessari alla chiarificazione del senso dell'operazione commerciale intrapresa dai produttori del film.

The Aviator

3. Processi di identificazione attivati dagli spettatori-recensori nei confronti delle star femminili e maschili; si tratta per lo più di pratiche che si articolano sulla base di quelle fantasie che Jackie Stacey ha classificato con l'espressione "identificatory fantasies"[5] e che comprendono atti di *adorazione, devozione, emulazione, identificazione, evasione.*

Quanto al primo punto, è necessario premettere che la ricerca di una linea narrativa chiara da attribuire alla struttura di un film corrisponde ad una delle prassi più abituali che interessano il lavoro di scrittura critico. Anche i film come quelli ricordati, nel momento in cui vengono sottoposti al vaglio di una recensione, sono ricondotti ad un principio logico di unificazione narrativa. Le strategie adottate sono molteplici: si va dal ricorso a sottolineature significative per quanto riguarda i personaggi della finzione ("The plot uses every character's particular traits and special powers in the most interesting ways" [pilot_of_thestorm, *The League of Extraordinary Gentlemen*, 11 luglio 2003]) all'uso di principi di equivalenza e di differenziazione fra i testi facendo capo alla tradizione ("If you want to see the classical version of dracula, then rent a video and see Bela Lugosi's version, or the Hammer version" [Sculder_xphile, *Van Helsing*, 7 maggio 2004]), fino a vere e proprie istruzioni su come guardare un film alla luce delle sue implicazioni intertestuali:

> As a kid I remember watching movies such as *Abbott and Costello Meet Dracula*, and *Abbott and Costello Meet the Mummy*. Those films often mixed in other "monsters" such as Frankenstein or Werewolf and the fun was never ending. *Van Helsing* picks up nicely on this tradition, not so much as a horror film but more as an action adventure film similar to *Raiders of the Lost Ark*. Van Helsing is almost an extension of the Indiana Jones character, with the biggest difference being that he hunts monsters, not hidden treasures (ervingo6us, *Van Helsing*, 18 novembre 2004).

Quest'ultima indicazione ci porta alla seconda modalità di lettura attivata all'interno dei testi esaminati. In tal senso, sembra che le frequenti sottolineature relative al lavoro intermediale compiuto dai film obbediscano più ad un principio di disvelamento dei processi di mascheramento delle fonti e delle strategie di enunciazione in nuce nei testi cinematografici considerati che ad un ordinato e colto esercizio di analisi filologica degli stessi da parte dei loro recensori. Un esempio calzante di tale logica interpretativa, che potremmo definire come culturalmente "resistente" alle premesse avanzate dai produttori dell'industria del divertimento, è ravvisabile entro questo passaggio, dove lo spirito "postmoderno" di pescare temi, personaggi e situazioni appartenenti alla "grande tradizione" letteraria e di farli coabitare assieme è drasticamente contestato:

> As a truly devoted lover of literature, (especially those of the Victorian Era) I have to publicly voice the offense I took to this movie [*The League of Extraordinary Gentlemen*]. Don't get me wrong, the premise is quite clever – a gang of infamous literary heroes/anti-heroes getting together for one incredible mission, poised to save humanity. [...] I am distressed, however, at the incredible inaccuracies that this movie hurls at these literary greats. I am even more mortified that, in this generation of individuals who tend to dislike reading. (and let's face it, especially literature from the fin de siecle) those who see this movie (for the most part) will come away with a wholly incorrect, detrimental knowledge of the characters that I so love, based upon this movie's horrific depiction of them (moonbeem24, 11 luglio 2003).

Sempre su questo stesso versante, non mancano interventi che tentano di scoprire le carte del gioco hollywoodiano in relazione alle operazioni commerciali che soggiaciono alla produzione dei testi. Si leggano, ad esempio, le seguenti frasi riferite a *xXx: State of the Union*, il cui contenuto – al limite della volgarità – illustra assai bene come il cinema americano di più facile consumo venga letto con una propensione tesa a proiettare al suo interno modelli di comportamento sessuale che circolano in specifici contesti culturali – nel caso concreto, quello appartenente alla sottocultura delle comunità afroamericane:

> I am now going to expose Hollywood's TOP SECRET movie-making formula for sequels. Crappy plot + 'cool' black guy + shiny car + black lady with big boobs and a mega-ghetto ass + rap music = INSTANT BLOCKBUSTER HIT!!!!! (prguitarman, 29 aprile 2005).

La categoria, o se si vuole, il genere cinematografico "blockbuster" si costruisce chiamando in causa anche figure attoriali di indubbio prestigio, che se da un lato funzionano come segni di un certo repertorio cinematografico oramai acquisito e facente parte della propria competenza di lettura ("With stories of on-set clashes and post-production nightmares, it sounded like that Connery had another *The Avengers* on his hands", mudewaters, *The League of Extraordinary Gentlemen*, 11 luglio 2003), dall'altro danno luogo a realtà di piena partecipazione emotiva, in cui, nelle parole di Richard Dyer, un interprete di razza bianca come Leonardo DiCaprio diviene "the apotheosis of the metaphor of stardom, a light shining in the darkness"[6]:

> I must admit, I was not prior to this film a DiCaprio fan... not at all. However watching his full transformation into Howard Hughes was simply riviting and deeply emotioanlly compelling. I can't recall the last time I felt so sympathetic a character. The film is gorgeous and DiCaprio's performance so spot on and so accurate that one truly feels both the Hughe's anguish and ecstatic joy at his success. A truly remarkable performance and a remarkable film (dfauvre, *The Aviator*, 22 dicembre 2004).

La disposizione, infine, a leggere un film come *The Aviator* in chiave nostalgica è altrettanto presente. Ciò avviene sia per il mondo diegetico ritratto da Scorsese ("1930s Hollywood is appropriately glamorized and nostalgic, filmed in such a way that it could be interpreted as a tribute to the city that lost much of its majesty", devindagraca@sbcglobal.net, 19 dicembre 2004) che per i personaggi che lo abitano ("The lone bright spot in this film is Cate Blanchett who manages to turn in a richly textured performance of Katherine Hepburn", duseinny, 22 dicembre 2004).
Come si può vedere, il richiamo e lo sguardo rivolti al passato non cessano mai di esistere. La tradizione, seppure in molte delle occasioni inventata, è l'emblema del nostro tempo.

Enrico Biasin

Note

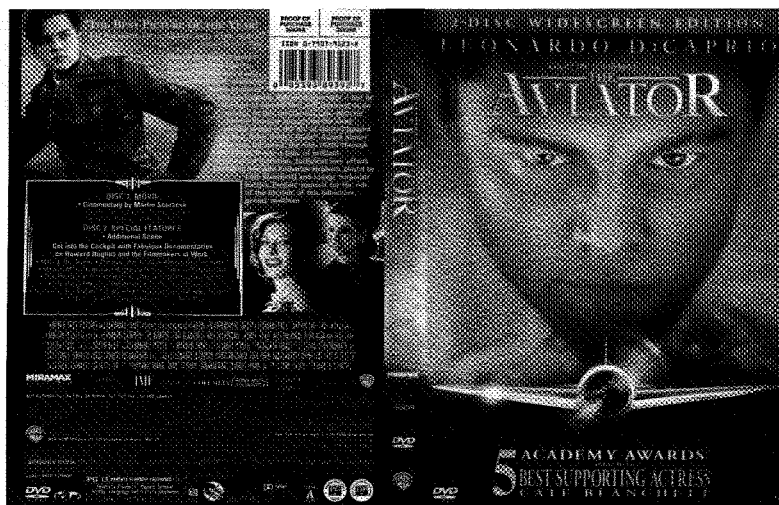
1. Raymond Williams, *Keywords: A Vocabulary of Culture and Society*, London, Fontana, 1976, p. 266.
2. "The film industry – ci informa Graeme Turner – now depends on pleasing the 14-24 age group". Graeme Turner, *Film as Social Practice*, London-New York, Routledge, 1999, p. 26.
3. Julian Stringer, "Introduction", in Idem (a cura di), *Movie Blockbusters*, London-New York, Routledge, 2003, p. 2.
4. Mi riferisco al recente articolo di Steven Cohan che, adoperando quale risorsa di ricerca un congruo numero di siti web dedicati alla figura di Judy Garland, ha indagato la molteplicità delle connotazioni divistiche attribuite a questa popolare star del musical. Steven Cohan, "Judy on the Net. Judy Garland Fandom and 'the Gay Thing' revisited", in Matthew Tinkcom, Amy Villarejo (a cura di), *Keyframes: Popular Cinema an Cultural Studies*, London-New York, Routledge, 2001, pp. 119-136.
5. Cfr. Jackie Stacey, "Feminine Fascinations. Forms of Identification in Star. Audience Relations", in Christine Gledhill (a cura di), *Stardom: Industry of Desire*, London-New York, Routledge, 1991, pp. 141-163.
6. Richard Dyer, "A White Star", *Sight and Sound*, vol. 3, n. 8, agosto 1993, p. 23.

Delivery movies

Dal grande schermo direttamente alla mensola del salotto

Basta andare in uno dei tanti mediastore sparsi per il nostro paese per vedere in bella mostra file e file di film per home video, cofanetti sfavillanti e colorati, con scritte ad effetto come *special edition*, o *collector's box*. È innegabile, l'offerta home video negli ultimissimi anni si è notevolmente ampliata e arricchita. E se un tempo di ogni singolo film esisteva una sola versione per fruizione domestica, quella VHS, con l'affermarsi della tecnologia del DVD, il mercato ha cominciato ad offrire di ogni singolo film versioni sempre più accattivanti e ricche.
Un'attenzione da parte dell'industria cinematografica ben ricambiata dagli spettatori, se il 2003 verrà ricordato come l'anno in cui, per la prima volta in Italia, il fatturato del settore home video ha superato quello del consumo in sala[1].

Se nelle teorie classiche sulla fruizione del film il consumo domestico viene rappresentato in antitesi rispetto a quello in sala, i sistemi di home theatre più moderni sono in grado di offrire allo spettatore un grado di qualità della fruizione e di coinvolgimento emotivo molto vicini a quello esperito in sala.
L'avvento dei sistemi di riproduzione ha cambiato il nostro modo di rapportarci alla visione filmica, inserendola negli abitudinari rituali familiari. Come osserva Anne Friedberg, "Il mercato dei film disponibili in videocassetta, per lo spettatore domestico, ha comportato la dissoluzione dell'"aura" come momento originario che avvolgeva lo spettacolo cinematografico"[2]. L'affermarsi dei sistemi più tecnologicamente avanzati di home theatre nel salotto di casa ha poi ulteriormente aumentato il grado di interesse di ogni famiglia verso i sistemi di riproduzione. Tale fenomeno è visibile anche semplicemente osservando il cambiamento della fisionomia dell'arredamento delle zone giorno delle abitazioni, in cui spesse volte la disposizione dei mobili nello spazio segue come criterio principale l'installazione ottimale dell'impianto home video e del relativo schermo. Interessante è anche osservare come la stampa specializzata in architettura d'interni dedichi sempre più attenzione a tale argomento.

Ma cosa spinge un appassionato di cinema ad acquistare un film piuttosto che a noleggiarlo? Le ragioni più pratiche sono evidenti e scontate: una volta acquistato un DVD può essere visto quante volte e quando lo si desidera, eliminando la preoccupazione di doverlo restituire al negozio entro un'ora prestabilita. Tuttavia ci sono ragioni ben più profonde dietro all'impulso all'acquisto di un DVD. Grazie al formato per uso domestico, il film diventa una merce tangibile e possedibile da qualsiasi spettatore, diventa un oggetto che entra a far parte della nostra vita quotidiana, un oggetto che si può mettere sulla mensola di casa e che può contribuire a costituirne l'arredo. Attraverso il formato home video è possibile coltivare il piacere di costruire una propria collezione che identifichi i propri gusti e la propria identità culturale. In questo senso, è particolarmente felice l'intuizione di Barbara Klinger, la quale nel suo saggio dedicato alla cinefilia contemporanea e al fenomeno del collezionismo di film[3] mette in diretta relazione lo spirito del collezionista di film con il collezionista di libri descritto da Walter Benjamin. In *Unpacking My Library*[4] Benjamin ammette che il piacere di assemblare una libreria ha poco a che fare con il leggere effettivamente i libri acquistati ma che ciò che lui definisce "il brivido dell'acquisizione" è piuttosto correlato al semplice possesso, "la relazione più intima che si possa avere con un oggetto". Il neo-cinefilo della Klinger è mosso dalla stessa passione per il possesso di un oggetto, pulsione che la Klinger riconduce anche alle teorie di Baudrillard riguardo ai legami intimi che intercorrono tra gli oggetti che popolano la nostra casa e noi stessi[5]. Con una sostanziale differenza: se il collezionista di libri va in cerca di rarità e di edizioni antiche, il collezionista di film desidera la versione più recente e tecnologicamente avanzata di un film.
Il 2003 non è stato solo l'anno in cui il fatturato home video ha superato quello della sala, ma anche quello in cui il DVD si è definitivamente affermato a discapito del VHS[6]. Con il DVD lo spettatore può "prolungare" l'esperienza di visione del film grazie alla navigazione attraverso il sistema di interfacce in cui è organizzato, e che sempre più spesso fa riferimento, sia nel funzionamento che nella grafica, ai temi sottesi al film stesso. Attraverso gli inserti speciali, lo spettatore non solo può vivere il film dal suo interno[7], scoprendo attraverso i making of tecniche di produzione e di post-produzione, ma si avvicina anche maggiormente alla figura del filmmaker, imparando a riconoscerne scelte stilistiche e tecniche di ripresa.
Il supporto DVD dà il meglio di sé con i blockbuster movie: l'elevato budget, l'impiego di effetti speciali sofisticati, la presenza di attori noti e un regista spesso di gran fama, vengono usati come risorse per confezionare cofanetti in cui i contenuti extra vanno dai commenti tecnici dello staff alle interviste con le star, ai giochi interattivi. Il gioco solitamente consiste nell'immettere sul mercato una versione home video sempre più ricca e sofisticata, in modo da stimolare il collezionista all'acquisto dell'ultima novità.
Una parte del pubblico dei blockbuster ha nei confronti del film un atteggiamento tipico dei fan. Questo tipo particolare di pubblico aspetta con trepidazione l'uscita del film per lui di culto, seguendone ogni indiscrezione che la precede e vivendo l'esperienza della prima visione come un momento sacro. Tale processo di sacralizzazione del film si riversa anche sull'uscita home video: l'edizione del film in DVD viene attesa con altrettanta trepidazione sia per il desiderio di possedere finalmente il titolo di cui si coltiva un culto, sia per poter acquisire, attraverso gli speciali, nuove informazioni riguardo ad esso. Ed è per questo motivo che per ogni blockbuster movie vengono confezionate diverse versioni home-video, differenti per corposità degli allegati e eleganza del *packaging*. Il fan, in continua ricerca di materiale inedito, arriva a collezionare tutte le versioni di uno stesso film. Un esempio per tutti: navigando tra le pagine di uno dei più importanti siti di commercio on-line di DVD[8], ho potuto constatare l'esistenza di ben quattro differenti versioni de *Il Signore degli Anelli: il ritorno del re*: normale, *extended version*, *collector's gift box* e trilogia. Interessante è stato notare come la *collector's gift box*, la versione più ricca e costosa, sia anche l'unica esaurita e quindi non disponibile. Così, per assurdo, nell'epoca dell'*e-commerce*, che rende tutto a portata di mano, l'oggetto del desiderio del fan di blockbuster movie è di difficile reperibilità e richiede

una ricerca accurata e una conoscenza specifica dei luoghi di reperimento, esattamente come per qualsiasi altro tipo di collezionista.

"Non vedo l'ora che esca il DVD!". A chi non è mai capitato di uscire da una sala cinematografica sentendo pronunciare questa frase da qualche vicino? Se è vero che il cinema è industria, lo è in particolare per i blockbuster movie, e se le case di produzione concepiscono ormai la realizzazione di un film e la conseguente realizzazione del supporto home video come un unico progetto, è altrettanto vero che lo spettatore esce dalla prima del film sognando già di avere tra le mani il fatidico cofanetto *deluxe edition*. C'è chi si augura la liberalizzazione completa del mercato, in cui sia possibile acquistare il DVD di un film appena visto direttamente nella sala cinematografica[9]. Allora si avrebbe la chiusura del cerchio: lo spettatore vivrebbe un'esperienza al di fuori del contesto domestico portandosi però a casa un "pezzetto di film".

Valeria Mantegazza

Note

1. Secondo l'Agis nel 2003 il fatturato dell'home-video (vendita noleggio di cassette e DVD) ha superato quello della sala cinematografica con 709 contro 627 milioni di euro.
2. Anne Friedberg, *Window Shopping, Cinema and the Postmodern*, Berkeley, University of California Press, 1993.
3. Barbara Klinger, "The Contemporary Cinephile: Film Collecting in the Post-Video Era", in Melvyn Stokes, Richard Maltby (a cura di), *Hollywood Spectatorship. Changing Perceptions of Cinema Audiences*, London, BFI, 2001. pp. 137-139.
4. Walter Benjamin, "Unpacking My Library", in Walter Benjamin, *Illuminations*, New York, Schocken Books, 1969, pp. 225-253.
5. Jean Baudrillard, *Il sistema degli oggetti*, Milano, Bompiani, 2003.
6. Nel 2003 in Italia sono stati venduti 19.200.000 DVD contro 13.850.000 VHS (fonte Agis).
7. Cfr. B. Klinger, *op. cit.*, pp. 139-145.
8. http://www.dvd.it.
9. In realtà nessuna legge dello Stato lo vieterebbe. L'intervallo tra uscita in sala e uscita in DVD, la cosiddetta *window*, è regolato solo da leggi economiche per lo sfruttamento massimo dei diritti.

"Io Ti Vedo": Blockbuster, Pubblico, Conservazione, Dipendenza

Impressioni a posteriori su *Il Signore degli Anelli*

> *Tre anelli ai Re degli Elfi sotto il cielo che risplende,*
> Sette ai Principi dei Nani nelle loro rocche di pietra,
> Nove agli Uomini Mortali che la triste morte attende,
> *Uno per l'Oscuro Sire chiuso nella reggia tetra*
> *Nella Terra di Mordor dove l'Ombra nera scende.*
> Un Anello per domarli, un Anello per trovarli,
> Un Anello per ghermirli e nel buio incatenarli,
> *Nella Terra di Mordor dove l'Ombra cupa scende*

Il Signore degli Anelli di Peter Jackson (2002-2004)[1]. Ne dovremmo scrivere in qualità di *blockbuster*. Potremmo esporre costi di produzione, logiche commerciali e di merchandising, dati sugli incassi, versioni cinematografiche, versioni estese ed extra.

Appare noioso. Seguiremo solo alcune intuizioni, impressioni e visioni — senza alcuna tensione accademica, senza alcun rigore scientifico, senza note (o quasi) — che alludono alle analogie tra i tre film e il rapporto che il blockbuster-*Signore degli Anelli* ha cercato, creato e conservato con il proprio pubblico.

La vulgata di un tempo voleva che il libro di Tolkien, e per estensione il genere fantasy, fosse espressione di un'ideologia conservatrice, reazionaria. In Italia, alla fine degli anni Settanta, la nuova destra (extraparlamentare e non solo) comprese il vuoto colpevole lasciato dall'intellighenzia marxista nel campo della cultura popolare. Una parte di questa nuova destra chiamò i luoghi dei propri raduni Campi Hobbit.

Emerge un paragone irriverente: gli spettatori della Trilogia come gli Hobbit estasiati di fronte ai fuochi d'artificio di Gandalf nel lungo prologo del primo episodio. Un tempo si andava al cinema per abitudine, un rito sociale: *Movie-habit*, si diceva. Ora il *blockbuster* reclama a sé il proprio spettatore: *Movie-hobbit*. Sarà anche la serialità, che attiva ineluttabilmente il meccanismo di dipendenza del consumatore: *Lord of the Ring's Addiction*.

Il Signore degli Anelli. La Compagnia dell'Anello

Il Signore degli Anelli. Le Due Torri

Un film, *La Compagnia dell'Anello*: un anello per trovarli.
Un film, *Le Due Torri*: un anello per domarli.
Un film, *Il Ritorno del Re*: un anello per ghermirli e nel buio incatenarli.

Forzatura eretica e irresistibile. Irresistibile il paragone, irresistibile il meccanismo: i trailer iniziali, reperibili in rete, mostravano lampi della Terra di Mezzo e la leggendaria frase sembrava già ammiccare al futuro spettatore[2]. *Il Signore degli Anelli* ha chiamato a sé il pubblico, lo ha forgiato e formato con il primo atto della saga, lo ha addomesticato, abituato e reso dipendente con il secondo, lo ha definitivamente stretto a sé, imprigionandolo nel buio, nell'horror vacui della sala cinematografica alla fine del tempo e del mondo della Terra di Mezzo: articolazioni del blockbuster, appunto.

Agli spettatori intrappolati non rimane altro che rivivere la storia, ripercorrerne i luoghi (le estensioni nelle versioni DVD, le derivazioni multimediali e ludiche), toccare ancora una volta l'anello, il tesoro (ideologico): appendici, additivi. Forme di dipendenza, appunto.

Cinema atletico, faticoso e fatico. La fede riposta in Frodo (dagli spettatori, dai personaggi) è la fede dello spettatore nel non abbandonare la visione, proseguire fino alla fine. La fatica della Compagnia trova una corrispondenza continua, costantemente ribadita tanto da diventare sospetta, nelle testimonianze degli attori rilasciate durante le interviste presenti nei vari backstage. La fatica della Compagnia e degli Attori si trasmette agli Spettatori.

Proseguiamo nelle associazioni. La versione cinematografica, da cogliere in blocco — perché i tre film si potrebbero giuntare "naturalmente" l'uno con l'altro e perché priva dell'autoconclusività degli episodi come in *Heimat*, — appare spaventosa e impossibile come la missione di Frodo: 9 ore e 18 minuti, 15307 metri di pellicola, 803520 fotogrammi. Un enorme mole di materia visionaria. La fatica del capo hobbit Jackson e della sua troupe[3], la fatica diegetica, la fatica del pubblico. Gli occhi dello spettatore sono a lungo sottoposti a una prova atletica, a una sollecitazione percettiva enorme. Come i grandi occhi di Frodo[4] gli occhi dello spettatore si dilatano e accettano di portare il peso dell'Anello, della Visione, pur essendone provati, a sostenerli. PopCorn al posto del Pan di Via. In un'epoca bisognosa di fede e di "passioni" è più che sufficiente.

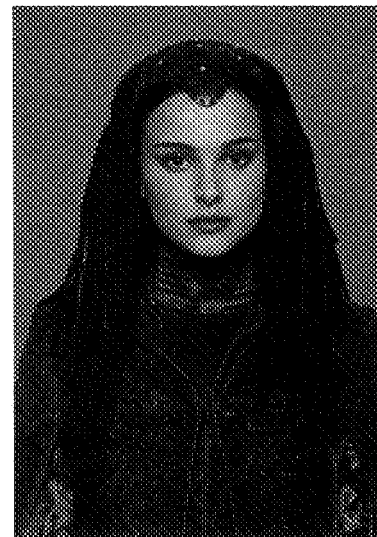
La linearità del percorso (da Hobbitville al Monte Fato) è tenacemente in opposizione e si sviluppa confrontandosi con le tentazioni dell'anello. L'anello di Sauron, il grande occhio che tutto vede e brama con forza tensiva e folle intenzione di abbracciare, possedere e includere in sé l'intero panorama. "Io ti vedo": ammonizione, minaccia, rivelazione pronunciata da Sauron nei confronti di Frodo nel primo episodio.
Dall' "Io vedo" all' "Io ti vedo". Il panottico "trova" il proprio spettatore. Colui che guarda, il soggetto del desiderio, diviene oggetto del desiderio del *blockbuster*.
Nel secondo episodio lo spettatore è costretto a combattere a fianco degli uomini, degli elfi e dei nani (razze diverse, un pubblico interrazziale e globale) per difendere il Fosso di Helm. La fortezza come una sala-arena cinematografica, sullo schermo le luci e i corpi dei guerrieri che con il loro terrificante incedere minano la nostra fede spettatoriale. La fede e la resistenza nel proseguire nella visione sarà premiata all'alba del quinto giorno. La luce annulla il buio di Isengard. Lo spettatore ora ci crede, ha "visto la luce" ed è stato addomesticato. Proseguirà docile il cammino. In chiave etimologica: domati, addomesticati, asserviti al 'domino' il 'Signore della casa', del film, degli anelli.
Molto di ciò che è legato a Saruman, Sauron, Mordor e all'anello è sintomo e simbolo di accesso ad altri mondi possibili ad altri spazi e dimensioni enunciative (le soggettive dell'anello, le visioni della sfera).
Sarà la morfologia della fiaba, tanto per rimanere all'interno di una classicità interpretativa originaria, ma la sfera magica di Saruman e il Grande Occhio che guarda (Sauron) appaiono come degli affiliati dell'Aleph, adombrano un approccio enunciativo e ideologico opposto alla linearità classica del cammino della compagnia.
La compagnia dell'Anello è così e inoltre portatrice orgogliosa di un contrasto, a livello narrativo, con alcune tendenze del cinema fantastico contemporaneo (inversioni e paradossi spazio temporali, confusione tra gli statuti enunciativi — sogno, realtà, allucinazione, etc.). Cinema conservatore, a suo modo. Cinema che crea e conserva i propri spettatori, cinema che difende i modelli narrativi ed enunciativi tradizionali.
Cinema conservatore anche rispetto ai *blockbuster* "storici": i *kolossal* storico-mitologici volti alla dissipazione, ideologi del *potlach* liberale che brucia le risorse produttive e lascia le briciole alla logica del riciclo. *Ben Hur, Cleopatra*, sfruttavano i capitali "congelati" in Italia, davano lavoro temporaneo alla manovalanza e agli artigiani specializzati. Esibivano le risorse produttive (migliaia di comparse, ricchezza profilmica, colore, scope) e le bruciavano, impressionandole e fissandole sullo schermo, trasformandole in valore aggiunto.
Metafora di Isengard, regno in cui gli alberi si abbattono per produrre esseri votati alla distruzione, fucina infernale di un cinema colossale ed entropico. Al disordine di Sauron e Saruman e del *blockbuster ante-litteram* si oppone un ordine produttivo: il *Signore degli Anelli* ha proceduto (e ci ha fatto credere di procedere) in modo da conservare le proprie strutture produttive, lanciando la Wetafilm, dando impulso a un'industria neozelandese del cinema.
Forme e funzioni particolari del blockbuster: cercare, domare, conservare.

Simone Venturini

Note

1. Prendendo come riferimento le prime proiezioni pubbliche in Italia.
2. Spettatore: colui che vede, che osserva. Da "specto": osservare, guardare in modo intenzionale e durativo.
3. *Troupe: truppa*. Di derivazione militare. Curiosi e da approfondire sono i racconti spesso simili delle fatiche incorse durante la realizzazione dei *kolossal* "storici". Il "diario di lavorazione" di *Italiani brava gente* (De Santis, 1964), conservato presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, riporta analogie forti tra il tema del film e il lavoro sul set; stesso discorso se raffrontiamo la fabula di *Il Signore degli Anelli* con le testimonianze sulla lavorazione dei tre film.
4. Gli occhi di Elijah Wood, così simili agli occhi di Tobey Maguire/Spiderman. Frodo e Spiderman entrambi con profonde connotazioni cristologiche.

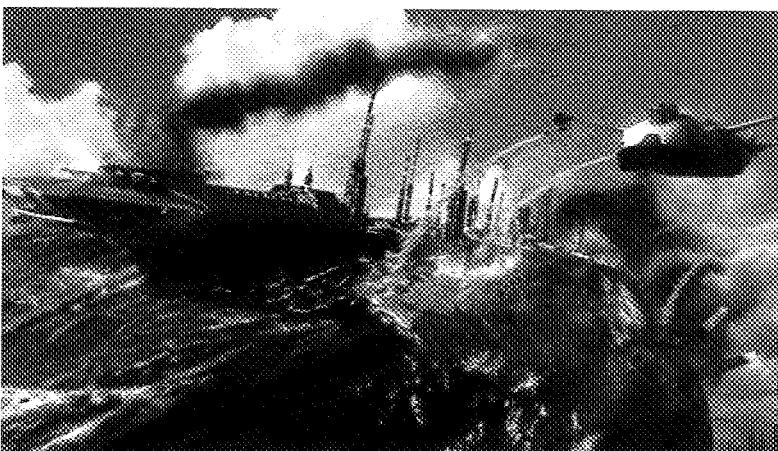
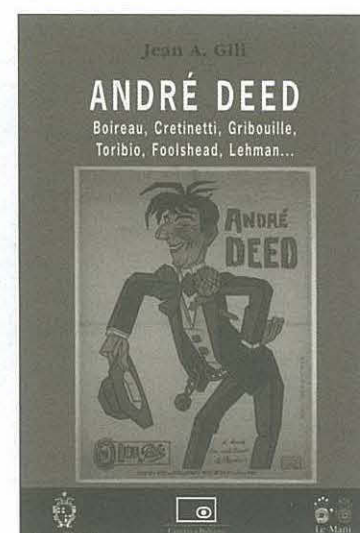
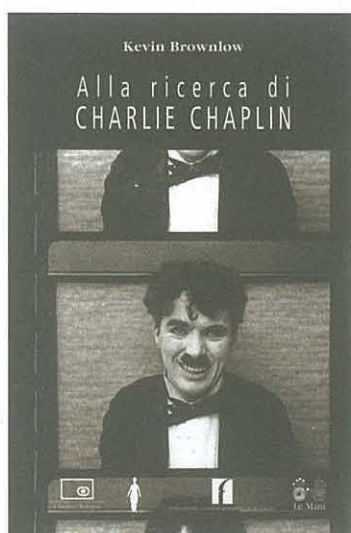
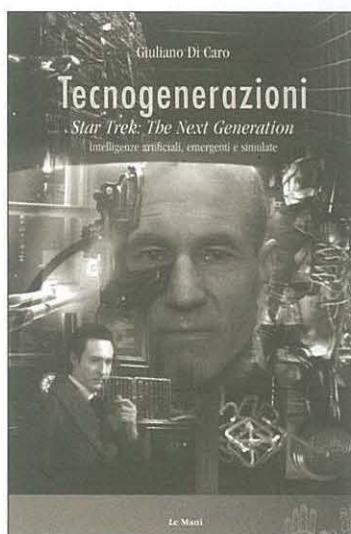
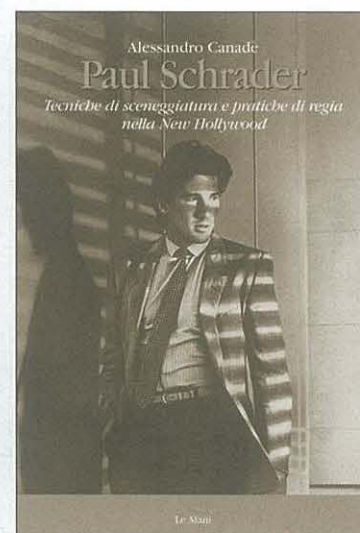
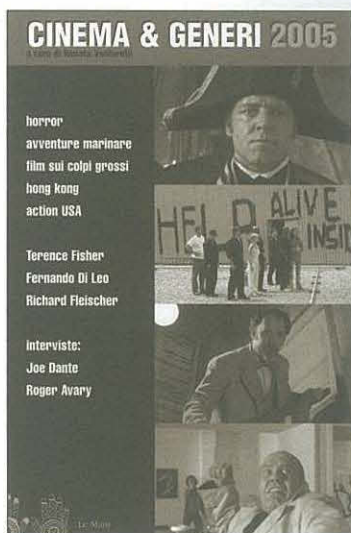
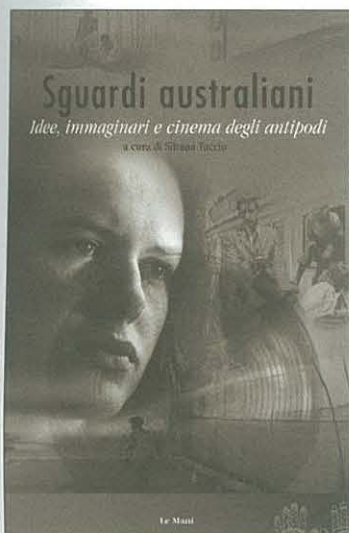
Skywalker vs Blockbuster

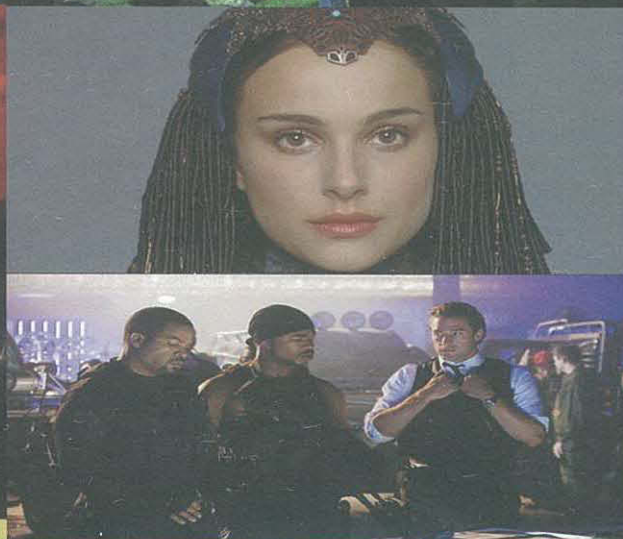
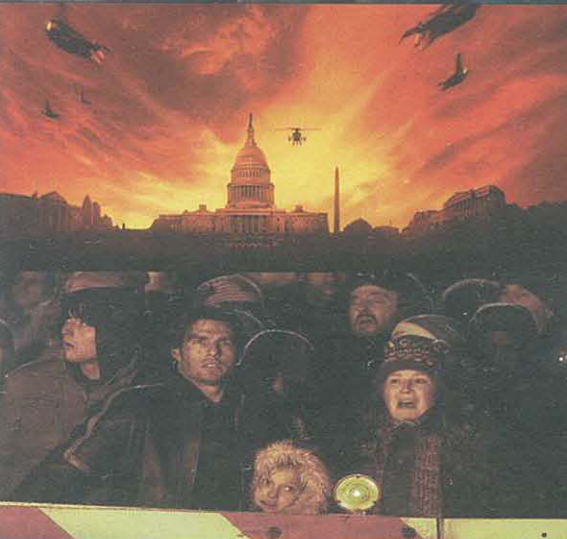
Tanto tempo fa, in una galassia lontana lontana: ero bambino, in una sala buia, nella quale si distingueva soltanto un cielo nero, punteggiato. Strane maschere, bianche e nere, rumori assordanti. Piansi, terrorizzato. Era probabilmente la prima volta che mi portavano al cinema. Da quel momento, i film di Lucas, o meglio il suo unico, lungo film, avrebbe occupato uno spazio significativo della mia vita. Molti, come me, hanno vissuto questa esperienza. Moltissimi, riguardando la saga di *Star Wars*, negli anni, hanno rivisto un album di famiglia, vecchi amici, o gli eventi vissuti, nei momenti in cui hanno assistito ad ogni episodio. Chiunque abbia amato quest'epica del nostro tempo, avrà immaginato, sognato, migliaia di volte, come sarebbe andata a finire. Il 20 maggio del 2005 si conclude un'epoca: in questo caso, però, la fine coincide col principio. Lucas ci ha svelato tutto, ma ha avuto l'accortezza di non bloccarci, di non impedirci di sognare ancora, lasciandoci con un altro inizio. Una vera e propria ossessione del racconto, l'infinito "e poi?" del bambino al termine di una favola, si afferma come paradigma costitutivo di *Star Wars* e al contempo ne marca l'inequivocabile alterità rispetto al cinema americano degli ultimi anni. Attraverso un fitto sistema di riferimenti e metonimie (nonché con l'ausilio di una massiccia costruzione ipertestuale), Lucas ci ha raccontato da dove vengano le truppe imperiali e il

Star Wars - Episodio III

bounty killer Boba Fett, come si sia evoluto il design degli incrociatori repubblicani fino ai mitici *X-Wing* e *Tie Fighter*, da dove provengano Chewbacca e la pettinatura della principessa Leila, come una repubblica sia diventata impero, e soprattutto come un ragazzo problematico, che sta per diventare padre, possa aver scelto le strade sbagliate. Nessi causali, dunque struttura, inizi e fini, mito e tragedia: tutti elementi che Hollywood sembra aver definitivamente rinnegato. Cosa ci spinge ad affermare questo? La constatazione di un clima, forse di un'era del cinema americano *tout court*, contesto nel quale esce *La Vendetta dei Sith*. Chiunque segua le tendenze del cinema hollywoodiano recente, si sarà chiesto cosa stia accadendo all'inossidabile narrazione forte, caratteristica degli sceneggiatori statunitensi, o più tecnicamente alla "cara, vecchia struttura in tre atti". Nell'ambito del cosiddetto cinema d'autore, come in quello più commerciale, in film riusciti, come in altri rapidamente dimenticati, è infatti rilevabile un aggiramento delle regole strutturali, con una spiccata tendenza alla dispersione. Più che da consapevolezza linguistica (pensiamo a Tarantino, alla sua manipolazione dei generi e dei canoni istituzionali, o a Shyamalan e ai suoi ribaltamenti del punto di vista) e quindi da uno svuotamento cosciente della materia narrativa, scrittura e regia sembrano partire da una nuova istintività, dall'assunto di poter raccontare, seguendo semplicemente una sensazione, un'atmosfera, un'idea visiva. In quest'ottica non si può sottovalutare il cambiamento nella ricezione, da parte di un pubblico sempre più abituato a forme narrative frammentarie e dispersive (si pensi al *reality show* ma anche alle nuove tendenze del romanzo americano: David Foster Wallace su tutti), quindi meno esigente riguardo a coerenza e compattezza del racconto, o forse definitivamente emancipato e parte di un processo di evoluzione del cinema americano verso un linguaggio sempre più visivo e slegato dalla realtà. Il delirio diegetico del blockbuster, la modularità del racconto e l'accorpamento dei generi, spingono verso un appiattimento inesorabile delle strategie narrative (pensiamo per esempio alla superficialità con cui vengono risolti i passaggi chiave del recente *Kingdom of Heaven*). Allo stesso tempo lo sviluppo del digitale, l'affermazione di registi provenienti dal videoclip, il sempre più frequente ricorso al fumetto e ad altre fonti grafiche e visive si collocano in un movimento circolare, all'interno della storia del mezzo, che sembra direzionarsi verso il cinema prenarrativo.

È in questo che Lucas, forte della propria indipendenza produttiva, sceglie la via opposta, assolutamente in controtendenza. *Episodio III* è un film sovraccarico, convulso fino a sfiorare il mistico, forse il più emotivo del regista (si veda l'inedito utilizzo di frequenti sequenze oniriche), ma è al contempo forte di un principio ordinatore portato all'estremo: la sublimazione del sistema lucasiano del montaggio alternato. Quale risposta, più perentoria, alle tendenze ondivaghe del blockbuster contemporaneo, se non l'esaltazione dell'emblema griffithiano del montaggio alternato? Al caotico movimento verso il precinema si oppone testardamente il principio fondante del cinema narrativo stesso.

In *Episodio III*, è raccontata la storia di due fratelli: uno giovane, impulsivo, caricato di aspettative per il suo grande potenziale; l'altro più saggio, capace di trarre forza dalla consapevolezza dei propri limiti, ma lontano, nel momento in cui il protagonista, al passaggio nell'età adulta, avrebbe più bisogno di lui. Il primo, nella presunzione di usare il proprio potere sulle persone amate, per non lasciarle fuggire e per preservarle dal cambiamento, finirà per distruggere loro e se stesso. Tendenzialmente, gli ultimi episodi di una trilogia rappresentano lo stadio finale di un passaggio dall'universale al particolare, la dinamica che va dal mito all'indagine della sfera privata. Più di tutto, infatti, il film di Lucas è un dramma familiare. Il tema della paternità ancora una volta risulta centrale in *Star Wars*: basti osservare la splendida scena, ai limiti dell'onirismo, nella quale il protagonista e il cancelliere Palpatine assistono ad uno spettacolo, evidente simbolizzazione della fecondazione. Anakin è un ragazzo senza padre, alla ricerca di figure sostitutive (Qui-Gon nel primo episodio, Obi-Uan, ed infine Darth Sidious), e sarà la prematura paternità a definire per sempre la sua personalità, anche nominalmente: Darth Vader, dove *Vader* (recidivamente tradotto Fener, dai doppiatori italiani) sta, chiaramente, per *padre*. Il suo desiderio morboso di trattenere a sé le persone amate lo porterà a soffocarle e a perderle: ciò si tradurrà gestualmente nella famosa stretta mortale con la Forza, che Anakin rivolgerà per la prima volta verso sua moglie Padme, causandone la morte. Anche a livello politico, *La Vendetta dei Sith* dimostra di distinguersi dai blockbuster più recenti. Laddove *Alexander*, per citarne uno, massacra la storia per proporre una sbiadita metafora del presente, incerta condanna dell'imperialismo militarista americano, *Episodio III*, attraverso una lontanissima e visionaria *space opera*, insinua polemicamente l'idea di come la libertà possa essere sacrificata in nome della sicurezza, attraverso una guerra strumentale, di come il male possa nascondersi in una democrazia illusoria e decadente. I riferimenti iconografici del *production design* suggeriscono più che mai il passaggio epocale dalla repubblica al totalitarismo ed in particolare alludono all'ascesa del nazismo: si pensi ai molteplici elementi di modernismo nei palazzi di Corruscant, all'*art déco* nella casa di Padme/Amidala, o alle sue acconciature anni venti. L'oscurità è ovunque, e saranno suggestive le sequenze finali sul pianeta lavico Mustafar, le cui atmosfere sembrano ispirate alla pittura apocalittica di Zdzislaw Bekskinski o di Wayne Barlowe. *La Vendetta dei Sith* è un film apocalittico, finale, in cui il male trionfa. Se trent'anni fa si è potuto parlare di *Star Wars* come di un film epocale, profondamente legato al proprio tempo, radicato nella coscienza collettiva, ci chiediamo perché, farlo oggi, debba essere considerato un azzardo. Gli Stati Uniti del '77, sfiduciati dalla guerra in Vietnam e dallo scandalo Watergate, con il ritorno di un grande racconto epico, potevano ricominciare a credere nell'eroismo. Oggi, forse, nemmeno un sognatore come Lucas ha il coraggio di parlare di *una nuova speranza*.

Maurizio Buquicchio

Star Wars - Episodio III

Le Mani - Microart's Edizioni

Via dei Fieschi 1 - 16036 RECCO - Genova
Tel. 0185 730153-11 - Fax 0185 720940
e-mail: lemani.editore@micromani.it - http://www.lemanieditore.com

МОСКВА
ISBN 88-8012-339-4
9 788880 123392
€ 10,00
ISSN 1824-3495